MAURICE BLANCHOT ET LA FIN DU MYTHE

By

DANIELA HUREZANU

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1999

ACKNOWLEDGMENTS

The author wishes to express her gratitude to the professors who made possible the completion of this dissertation: Dr. Carol Murphy, Director of dissertation, Dr. S. R. Baker, Dr. John Leavey and Dr. Gayle Zachmann.

TABLE OF CONTENTS

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

MAURICE BLANCHOT ET LA FIN DU MYTHE

By

Daniela Hurezanu

December 1999

Chairman: Carol Murphy
Major Department: Romance Languages and Literatures

My dissertation aims to elucidate the fundamental paradox at the core of Maurice Blanchot's work: on the one hand, writing is for him an overpowering desire for a lost, mythical origin; on the other, writing becomes a site of resistance to the idea of origin.

My second chapter takes up the fundamental questions of Blanchot's theoretical writings: "What is literature in its essence?" Blanchot defines the act of writing as an experience of facing the Impossible: an Absolute that the writer wants to possess, but which he must renounce in order for writing to be possible. Myth, for Blanchot, is thus the lost origin that makes literature possible: its pure space and time are what the writer aspires to recapture through writing.

In the third chapter I demonstrate that Blanchot's view of literature parallels that of language, insofar as they are both the representation of an absence: in the same way that language represents the negation of the thing, literature represents the negation of

the real. In the fourth and the fifth chapters I analyze several of Blanchot's short stories and the relationship between art/literature and the political in his writings. In his early theoretical texts, Blanchot compares the writer's desire for a utopian world with the nostalgia for a mythical, ideal community. The desire for myth and for the sacred is thus for Blanchot the common structure of political and of fictional utopias.

My conclusion is that, despite Blanchot's fight against myth and origin, his last (and perhaps best) story, *The Instant of My Death*, is full of literary "quotations" which prove that literature and myth are probably inseparable, whether we think of myth as an immemorial past or as the "quotation" of an archetype.

CHAPITRE 1
INTRODUCTION

La situation de Maurice Blanchot (n. 1907), philosophe, critique littéraire et auteur de récits et romans, dans le paysage littéraire français est en quelque sorte paradoxale: d'une part, il est pour un nombre restreint mais fervent d'admirateurs, une figure presque mythique; d'autre part, il est quasi-inconnu pour la grande majorité des lecteurs. Il a joui des éloges des certains des plus importants philosophes et critiques littéraires contemporains: Pierre Klossowski, Georges Bataille, Michel Foucault, Emmanuel Lévinas, Jean Starobinski, Gilles Deleuze, Jacques Derrida. Ce dernier le nomme à côté de Heidegger et de Lévinas, comme l'un des penseurs qui l'ont le plus influencé.[1] Pour Marguerite Duras, Blanchot est, avec Bataille, l'écrivain le plus important du siècle.[2]

Conçue au croisement de deux horizons de pensée, français et américain, cette thèse se nourrit des travaux qui la précèdent, tout en essayant de déplacer le point d'où Blanchot est habituellement regardé, ou plutôt *les* points, car ils sont généralement deux:

---

[1]"The Time of a Thesis: Punctuations," in Alan Montefiore, ed., *Philosophy in France Today*, p. 41.

[2]Voir Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible* (Seyssel: Éd. Champ Vallon, 1998) sur l'effort de Marguerite Duras, qui a essayé de profiter de sa gloire pour rendre justice à l'importance de Blanchot dans la littérature contemporaine: "Emportée contre l'imposture qui, dit-elle, reconnaît en Sartre le plus grand écrivain du siècle, elle met alors tout le poids de sa notoriété à signaler, chaque fois, qu'il n'y eut peut-être que deux écrivains, en ce siècle, à *écrire*: Bataille, Blanchot" (533).

soit une attitude extatique devant une philosophie qui, pour le malheur de son auteur, est de plus en plus à la mode, soit, au contraire, une critique de certains parti-pris de Blanchot, disons politiques, qui met en cause la relation entre la biographie et l'oeuvre.

Etant le résultat d'un travail étendu sur quatre ans, cette étude a été soumise à des inflexions qui ont changé à plusieurs reprises. Ses termes principaux sont restés, cependant, les mêmes: l'écriture, la mort et le mythe.

La liaison entre ces trois termes est présente d'une manière plus ou moins explicite dans toute l'oeuvre de Blanchot. En employant le terme d'"écriture" je me réfère le plus souvent à ce que Blanchot appelle "l'exigence d'écriture" (ou "l'écriture comme exigence") dont je parle dans "Comment l'écriture est-elle possible?" du deuxième chapitre. Ici, à partir de *Faux pas* (le premier recueil d'articles de Blanchot, paru en 1943) et de certains fragments du *Pas au-delà* (1973) et de *L'Ecriture du désastre* (1980), j'analyse l'exigence d'écriture comme nécessité de l'écrivain d'exprimer la solitude essentielle qui le sépare des autres, et comme désir d'échapper à l'angoisse de la finitude. Ce désir s'exprime par le mouvement paradoxal de la perte de ses propres limites dans le néant et l'anonymat de l'écriture.

Le motif de l'exigence d'écriture comme désir d'échapper à l'angoisse de la mort est accompagné dans *Le Pas au-delà*, *L'Ecriture du désastre* et *L'Entretien infini* (1969) du motif de l'écriture impersonnelle ou neutre. Ces deux motifs ont été le point de départ de mon mémoire de DEA, écrit à l'Université de Strasbourg, *L'écriture, un désir mortel: l'oeuvre de Maurice Blanchot*, qui a été, à son tour, le point de départ de cette thèse. Mais, comme il arrive d'habitude chez la plupart des écrivains, chez Blanchot

aussi ces deux motifs ne sont pas sans liaison avec d'autres, desquels on peut les séparer avec difficulté. Ainsi, le troisième terme de mes réflections, le mythe, a pris de plus en plus de poids, et s'en est finalement constitué comme la structure centrale.

J'ai été portée dans cette direction par plusieurs raisons, dont la plus importante est dûe à une question que je me suis posée dès le début de mon travail sur Blanchot: pourquoi en parlant de l'essence de la littérature, pourquoi en demandant "Qu'est-ce que c'est que la littérature?," Blanchot nous renvoie-t-il à un mythe: le mythe d'Orphée dans *L'Espace littéraire* (1955), le mythe des Sirènes dans *Le Livre à venir* (1959)? J'ai compris que je pouvais trouver la réponse seulement après une lecture très attentive de ces livres. J'ai interprété le texte "Le Regard d'Orphée" dont Blanchot affirme que c'est "le centre" de *L'Espace littéraire* comme une parabole de l'acte d'écrire et "Le Chant des Sirènes" (*LV*) comme une parabole de la naissance historique de l'oeuvre d'art. J'ai vu en Orphée une figure emblématique, mythique, de l'écrivain, et en Eurydice, l'impossible devant lequel l'écrivain doit se tenir pour pouvoir écrire. J'ai interprété l'image des Sirènes comme le mythe perdu qui symbolise l'origine de l'oeuvre d'art. Mais je suis arrivée ensuite à une autre question: pourquoi est-ce que Blanchot recourt à un mythe pour symboliser, dans *L'Espace littéraire*, l'acte d'écrire, et dans *Le Livre à venir*, la naissance historique de l'oeuvre d'art? Veut-il dire par ce choix--et les choix de Blanchot ne sont jamais hasardeux--que la condition de possibilité de l'écriture comme exigence est le désir d'un espace et temps mythiques, c'est-à-dire de l'origine même de

la littérature?[3]

C'est ainsi que j'ai commencé à penser de plus en plus à structurer ce travail autour de l'idée de mythe. Je me suis rendue compte, cependant, que c'était une idée risquante, vue la multitude de connotations du mot mythe.[4] Mais plus ma lecture de Blanchot s'approfondissait, plus je réalisais qu'une lecture structurellement *intégrale* de Blanchot--je veux dire par là une lecture qui saisisse les relations profondes de tous les motifs présents dans ses écrits--n'était possible qu'en expliquant le paradoxe de sa relation avec l'origine ou avec le mythe.

Pour autant que Eurydice et les Sirènes représentent à la fois l'impossible ("impossible" que Blanchot appelle parfois "âge d'or" ou "bonheur parfait") désiré par l'écrivain, et l'origine première à laquelle celui-ci doit renoncer pour pouvoir écrire, on peut dire qu'on trouve exprimée dans ses premiers écrits une définition de l'exigence d'écriture comme désir de l'écrivain de s'identifier avec une origine qui lui manque.

---

[3]L'idée que l'origine historique de la littérature est le mythe ou le chant héroïque apparaît non seulement dans le *Le Livre à venir*, mais aussi dans *L'Entretien infini*.

[4]Ces connotations pourraient être circonscrites de la manière suivante: 1. Selon l'usage accepté par les anthropologues, le mythe est à la fois une histoire, d'habitude héroïque, qui décrit l'origine d'un espace et d'une communauté, et l'origine qui a rendue possible la constitution de ladite communauté; 2. Un autre emploi du mot, qui appartient en général à la critique littéraire, comprend le mythe comme fiction qui peut donner naissance à d'autres fictions; 3. Enfin, un autre usage du mot, dérivé du second, appartient aux déconstructivistes (c'est le sens où Barthes emploie le mot aussi), et se réfère à faux état naturel des choses (*a social construct*). C'est le mythe dans la première acception qui est au centre de ma thèse. Pour plus de clarté, voir la dernière partie de ce travail, "Le mythe du mythe," où je donne un bref compte-rendu de la critique dressée par Jean-Luc Nancy contre cette "fiction" communautaire. Dans le chapitre "Plus de récit?," j'emploie le mot "mythe" dans le deuxième sens, équivalent à "citation" qui renvoie à une oeuvre préexistente.

L'idée que la création est possible seulement en se tenant devant l'impossible, comme Orphée, est bel et bien encore, un éloge au Sujet (au Moi), d'autant plus que ce sujet est très proche du héros tragique: qui d'autre sinon un héros doit se soumettre à la fois à deux lois, lois opposées et irréconciliables, et comment autrement nommer quelqu'un qui ne peut s'en sortir que par un sacrifice? Idées romantiques où s'enracine aussi en quelque sorte l'idée blanchotienne que la littérature veut dire le *néant,* c'est-à-dire ce qui n'*est* pas: la non-existence, le non-monde. Le mythe romantique de l'écrivain (ou de l'artiste) aux prises avec un monde hostile n'est que la facette "sociale" de ce désir de révolte contre le monde, de cette impossibilité de vivre dans le monde qui est à l'origine du désir de *créer.* La théorie de Blanchot de la littérature--du moins telle qu'elle ressort des livres de sa première période--, n'est pas, comme elle peut en avoir l'air à une lecture vite faite, une sorte de babillage hautement conceptualisé, dont la seule valeur serait un adroit jeu de mots; au contraire, elle n'est même pas très originale: c'est du romantisme passé par la filière de Hegel et de Heidegger. Sa valeur consiste en revanche en sa rigueur, dans l'enveloppe conceptuelle qu'il donne au désir qui sous-tend la littérature dès son origine. L'expression que Blanchot emploie pour décrire ce désir est empruntée au registre philosophique et nous est surtout familière depuis Heidegger: désir de *l'être.* Dans ce langage, la littérature est désir d'un commencement et d'une unité absolus, unité détruite par l'acte même de nommer. Ce qui paraît aux yeux de certains critiques littéraires[5] une transposition abusive du niveau linguistique (l'acte de

---

[5]Pour ne donner qu'un exemple: dans un article paru en *SubStance*, "Faux pas: Maurice Blanchot on the Ontology of Literature," Stephen Schwartz lit Blanchot sur un fond culturel, et à partir d'un horizon d'attente ouvert par Derrida et continué par les

nommer comme négation du monde--idée qui vient de Hegel et de Mallarmé) au niveau de la théorie littéraire, n'est, en fait, qu'une *cohérence structurale* trouvée par Blanchot entre deux théories (linguistique et littéraire) qui existaient avant lui. C'est cette *cohérence,* cette *structure,* que je me propose de suivre dans ce travail, car elle nous permet d'approcher non seulement la théorie littéraire de Blanchot, mais aussi sa vision du politique. J'ai appelé ce principe de cohérence ou cette structure commune au langage, à la littérature et au politique, *désir de mythe ou d'origine*. Je crois--et c'est là la "thèse" de mon étude--que la structure de l'écriture comme désir d'appropriation d'une origine est présente aussi dans les écrits centrés sur le politique, tels *L'Ecriture du désastre* ou *La Communauté inavouable* (1983).

Dans ces deux écrits, on trouve l'idée que l'homme qui vit sous la nostalgie de l'origine et de sa perte vit aussi avec le désir d'un acomplissement à venir. Ce qui veut dire que pour Blanchot la pensée mythique, c'est-à-dire la pensée à partir d'une origine,

---

promoteurs du postmodernisme, fond et horizon qui ne sont qu'en partie ceux de Blanchot. Car, en disant que la littérature n'a pas d'essence, Blanchot ne se réfère pas, comme semble l'interpréter Schwartz, à la construction du concept de littérature en rapport avec un "autre," et donc à la fluidité d'un tel concept à travers les siècles. Cette problématique du *cadre* et *des marges* est une problématique derridienne, qui peut, sans doute, être localisée chez Blanchot aussi (par exemple, dans *L'Entretien infini*, la fin de l'article "La littérature encore une fois" envisage le concept de "littérature" dans le sens d'institution qui ne peut être identifiée que dans son rapport avec un "autre"), mais qui n'y est pas centrale. La non-essentialité de la littérature est chez Blanchot moins une question de "non-naturalité," qu'une manière de continuer la méditation heideggérienne sur le rapport être/non-être, donc sur le désir de "venir à l'être." Dans ce sens, la problématique de l'essence de la littérature est plus proche chez Blanchot du romantisme que du postmodernisme. Dans la terminologie de la critique littéraire, le désir de venir à l'être est synonyme du désir de créer. En ce sens, le "non-être" de la littérature est plus proche chez Blanchot de la théorie de l'imaginaire de Sartre que des conceptions postmodernes (Voir "Le sacré et l'imaginaire" dans mon troisième chapitre, "La chose et le langage," où j'analyse la théorie de l'imaginaire de Sartre).

est aussi la pensée messianique d'une oeuvre à venir. Blanchot a été préoccupé par la question du messianisme, qu'il associe à "l'impatience" ou au désir d'arrêter ce qui est sans fin. Cette pensée traverse subrepticement son oeuvre, du *Livre à venir* où elle est présente dans l'image des Sirènes comme "bonheur du chant parfait" localisé dans un espace "trompeur," inaccessible à Ulysse, jusqu'à *L'Ecriture du désastre* où Blanchot compare le désir chrétien d'un Messie au désir de l'homme occidental de figurer l'infini ou de "re-présenter" le divin en tant qu'utopie communautaire. *L'Ecriture du désastre* reprend aussi le terme de "désastre" que Blanchot avait employé en mai '68 dans l'un des manifestes publiés ensuite par la revue *Comité,* pour désigner la présence d'une communauté absolue. Figurée par les noms d'Auschwitz et du Goulag, cette communauté relève de l'ambiguïté même qui est à l'oeuvre dans la réalisation de l'Absolu, dont la présentation court toujours le risque de se faire sous le mode d'un absolu négatif, de l'Enfer même. Enfin, les mots les plus explicites à propos du rapport Occident-judaïsme, se trouvent dans l'affirmation qu'Hitler voulait tuer dans les juifs "l'homme libéré des mythes." Cette affirmation qui met au centre le mythe comme structure identitaire de l'homme occidental (en particulier les mythes de l'origine: du sang, du sol, du Peuple, de l'intériorité etc., etc.), a été faite par Blanchot dans un article publié d'abord dans la revue *Le Débat* (1984) et repris sous forme de livre dans *Les Intellectuels en question* (1996), et dans une lettre à Dionys Mascolo, datée 4 juin 1987, publiée par la revue *Lignes* (no.33, 215-216). Voilà le passage de la lettre à Mascolo:

> J'ai écrit il y a quelques années, et je le soutiens encore, que les Juifs incarnent le rejet des mythes, le renoncement aux idoles, la reconnaissance d'un ordre éthique qui se manifeste par le respect de la loi. Et j'ai affirmé: dans le Juif, dans l'idéal

juif, ce que Hitler voulait anéantir, c'est précisément l'homme libéré des mythes. (216)

Ainsi, peut-on dire que le mythe en tant que structure devient après '68 le centre de la pensée politique de Blanchot. Mais le mythe était même avant, dans *L'Espace littéraire* et *Le Livre à venir* un de ses motifs récurrents. En employant les mythes d'Orphée et d'Ulysse comme paraboles de l'origine de l'acte d'écrire, il définit le désir d'écrire comme le désir d'une unité mythique. C'est cette *reconnaissance* du mythe dans ses rapports avec l'écriture et le politique, qui me permet de diviser l'oeuvre de Blanchot--en fait, indivisible, comme toute oeuvre--en quatre catégories appartenant à quatre moments: 1. *Faux pas, La Part du feu* (1949), *L'Espace littéraire, Le Livre à venir*--moment du questionnement de l'essence de la littérature, trouvée dans le désir de l'origine ou du mythe; 2. *L'Entretien infini* et *L'Amitié* (1971), livres suivant de près le moment '68, où les problématiques littéraire et politique sont inséparables; 3. *Le Pas-au-delà* (1973) et *L'Ecriture du désastre*--moment où l'écriture fragmentaire (présente déjà dans *L'Attente l'oubli* 1962) acquiert un caractère programmatique et devient synonyme du désoeuvrement ou du concept "d'absence d'oeuvre;" 4. Les livres explicitement politiques, à caractère quasi-autobiographique: *La Communauté inavouable, Les Intellectuels en question, Pour l'amitié* (1996).[6]

Le concept introduit par *L'Entretien* est *le neutre,* concept lié à la tentative de Blanchot de penser un langage "non-théologique" (ou neutre), c'est-à-dire un rapport au langage au-dehors de la relation avec une transcendance, avec l'Un. Ecrire n'y est plus

---

[6]Paru pour la première fois comme *Pré-Texte* à *A la recherche d'un communisme de pensée* de Dionys Mascolo (1993).

le désir d'apporter à la lumière une présence cachée, mais écrire, c'est "interrompre la lumière," c'est-à-dire cette présence cachée même (384). *L'Amitié* reprend certaines idées de *L'Entretien,* mais d'une manière encore plus radicale, qui rappelle parfois les manifestes de '68 (par exemple, l'association du livre comme totalité, au pouvoir). D'autres idées préfigurent *L'Ecriture du désastre*, telle l'idée que le dénominateur commun du fascisme et du communisme est une pensée messianique. *L'Entretien infini* anticipe aussi, par l'écriture fragmentaire de certains textes, *Le Pas au-delà.* Celui-ci, plus concerné avec le "littéraire," est une réécriture de *Faux pas,*[7] et est travaillé par les motifs de l'angoisse, de la mort, de l'écriture automatique en tant que rapport avec une puissance originelle, de la folie comme transgression de la limite du sens. Dans *L'Ecriture du désastre,* dont je vais parler dans "L'Oeuvre et le politique," Blanchot développe une pensée anti-mythique. Au niveau philosophique, le *désastre* représente la révélation d'une présence mythique, révélation qui ne peut s'accomplir que sur le mode paradoxal de l'exclusion de la communauté de l'élément qui empêche la fusion (le juif, "l'ennemi du peuple"). Le concept de désoeuvrement y fait la liaison entre l'esthétique et le politique: si au niveau de l'écriture, le fragment représente le rennocement à l'Oeuvre, au niveau du politique, la communauté "désoeuvrée" est une communauté qui ne cherche plus son absolu dans la transparence d'une fusion totale entre les membres de la communauté.

Les moments de l'écriture théorique sont ponctués par des oeuvres de fiction,

---

[7]Voir "Comment l'écriture est-elle possible?" du chapitre "L'Oeuvre et le mythe."

dont la dernière est le récit autobiographique, *L'Instant de ma mort* (1994). Virtuellement, tous les exégètes de Blanchot soulignent l'interdépendance de sa théorie et de sa fiction, une interdépendance aussi bien voulue (car il s'agit du refus de respecter la frontière entre les genres, et donc d'une révision de ce que c'est que la littérature et la philosophie), qu'involontaire, c'est-à-dire d'une manière *propre* d'écrire. Cette manière *propre* à Blanchot m'intéresse en particulier pour la raison suivante: pour autant que la fiction exprime quelque chose que le discours théorique n'a pas été capable de dire, il doit y avoir dans les récits de Blanchot, dissimulées, des affirmations qui ne sont pas présentes dans sa théorie, mais qui ne la représentent pas moins. Or, ce qui caractérise la fiction de Blanchot, c'est qu'elle est (relativement) "non-figurative" (dans le sens où on parle d'une peinture non-figurative, c'est-à-dire qui n'est pas la représentation de la réalité), et, comme telle, par la non-linéarité de l'action, le refus de l'archétype au niveau des personnages et des thèmes au niveau des "situations" ou de la trame, dirigée contre la structure mythique des récits traditionnels.

Mais dans la même période où il écrit une fiction anti-mythique, Blanchot écrit aussi *Faux pas, La Part du feu, L'Espace littéraire, Le Livre à venir,* livres où l'irrationnel mythique est désigné comme fondement--fondement glissant et inappropriable, mais fondement--de la littérature. Confrontée avec la présence si forte de ce désir de l'origine, j'ai dû par conséquent répondre à la question: pourquoi est-ce que Blanchot, malgré ce désir, a lutté contre cette origine même? Car, comment comprendre la disjonction entre le savoir théorique sur l'origine de la littérature et la pratique de la fiction qui va contre ce savoir, sinon comme une lutte contre l'origine et le mythe? Tous

les écrits politiques de Blanchot parlent du danger de la nation fondée sur le mythe de l'origine (versus la loi éthique, loi "juive," dit-il dans la même lettre à Mascolo). Ce que sa littérature nous dit, c'est qu'il a porté cette lutte non seulement au niveau du politique, mais contre la littérature elle-même, contre ce qui lui était le plus "propre." La question à laquelle je voudrais répondre à la fin de ce travail sera donc: est-ce que Blanchot est sorti vaincueur de cette lutte et quelle serait la signification de cette victoire contre le mythe pour la littérature?

Cette lutte doit être donc comprise en un sens très profond, car elle se donne au coeur même de l'être de Blanchot. Blanchot a été marqué par l'absolu négatif atteint par l'Occident à Auschwitz, et cela se voit au coeur même de sa pensée. Au niveau politique, cette lutte implique le renoncement à ses conceptions de droite d'avant la guerre et le rapprochement, de plus en plus explicite, de la gauche, en particulier des milieux communistes, dont l'importance pour la vie intellectuelle de l'époque est connue. Pour se rendre compte du changement produit en Blanchot de ce point de vue, et surtout pour pouvoir situer dans le contexte historique sa période de droite, je vais offrir une brève synthèse des chapitres où Christophe Bident, dans son livre, *Maurice Blanchot, partenaire invisible,*[8] dresse un tableau aussi impartial que possible, non seulement de cette période de la vie de Blanchot, mais de la presse française et du climat intellectuel de l'époque en général.

---

[8]La recherche que Bident accomplit dans ce livre est impressionnante. A côté de la presse de l'époque, il semble avoir consulté la plupart des journaux des écrivains qui ont eu des contacts avec Blanchot et suivi tous les fils qui pouvaient jeter quelque lumière sur la vie si peu connue de celui-ci (discussions avec des survivants etc.).

Blanchot commence à publier des articles à partir de 1931. Cette activité est assez soutenue pour qu'il puisse se permettre pendant à peu près une décennie de compter financièrement sur elle. Le premier journal où il publie est le *Journal des débats,*" le quotidien ultra-conservateur des 'deux cents familles'" (49), où il paraît qu'il a même été rédacteur en chef. La même année il publie trois notes de lecture dans *La Revue universelle*, financée par l'Action Française, ligue dont le directeur est Charles Maurras. Entre 1932 et 1933, on trouve quatre articles signés par lui dans *La Revue Française*, où, dans la rhétorique agressive de certains intellectuels des années trente, essentiellement de droite, mais qui sont cependant assez versatiles pour se laisser facilement classifiés, il écrit contre la trahison de l'idée de révolution opérée par le marxisme, et fait l'éloge d'une révolution d'autant plus abstraite qu'elle est défendue avec passion. Le refus impliqué par ce type de révolution est un refus du monde dans sa totalité, un "refus souverain," "violent," "extatique," mais, finalement, comme le dit Bident, "purement verbal" (63). En 1933, il collabore au *Rempart,* fondé et dirigé par Paul Lévy, publication d'orientations "patriotiques, antidémocratiques, antiparlementaires, anticapitalistes, anti-internationalistes, antihitlériennes" (73). Dans ce journal, "Blanchot dénonce lui-même les premières persécutions contre les Juifs, les premiers camps de travail, l'instauration de la Terreur" (74). *Aux écoutes* est, aux côtés de *Journal des débats,* l'autre journal dont Blanchot assurera la rédaction en chef (à partir de 1934 ou 1937, Bident n'est pas sûr de la date). Enfin, *Combat,* mensuel lancé en 1936 et *L'Insurgé,* hebdomadaire lancé en 1937, sont des journaux qui véhiculent les mêmes idées que les autres où Blanchot a mis sa signature, à cette différence qu'ils se

caractérisent par un "antisémitisme anticapitaliste." Cette formule, qui figure dans le programme de *Combat,* résume peut-être le mieux l'attitude du jeune Blanchot vis-à-vis des Juifs. L'antisémitisme était pour Blanchot, comme dit Bident, "une pièce d'éloquence"--malheureuse pièce d'éloquence--qui lui servait dans un procès contre le marxisme et le capitalisme et dont il se servait dès qu'il s'agissait de condamner ces deux péchés capitaux du siècle (96). Il ne faut pas oublier le contexte confus et vocal à outrance de l'époque qui permet à quelqu'un d'attaquer dans *Combat* "le Juif Céline" (*sic!*) et où "on peut crier des slogans antisémites avant d'aller dîner avec des camarades juifs, eux-mêmes parfois adhérants à la ligue, comme certains étrangers naturalisés" (83; 52).

La première analyse substantielle de Blanchot, qui date de 1971, est le livre de Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture.* Bien qu'elle écrive son livre à une époque où d'importants livres de Blanchot, tels *La Communauté inavouable* ou *L'Ecriture du désastre* sont encore à venir, Françoise Collin touche les aspects les plus importants de son oeuvre. Les questions du sujet, de l'autre, de l'imaginaire, du négatif sont là, formulées d'une manière qui les érigera en modèle théorique pour les lecteurs futurs de Blanchot. Collin ne fait pas seulement référence à Hegel, Heidegger, Sartre, mais aussi à Kant, et trouve les racines d'une philosophie qui, si "anti-sujet" et "postmoderne" fût-elle, vient quand même d'une tradition, et non la moins fréquentée. Comme la plupart des critiques français de Blanchot, et en particulier ceux qui proviennent du champ philosophique, Collin est très intéressée aux échos de la pensée heidegérienne dans l'oeuvre de Blanchot, surtout dans la réflexion du rapport de l'art à

l'histoire. L'analyse de ce rapport chez Heidegger a été la préoccupation majeure d'au moins trois philosophes français contemporains: Derrida, Lacoue-Labarthe et Nancy. Chez ces deux derniers les termes du rapport sont l'art et le politique ou l'art et la communauté, et l'essentiel de la problématique consiste à trouver une logique commune à la structuration des deux. Dans *La Fiction du politique*, Lacoue-Labarthe a conceptualisé l'idée heideggérienne que l'art fonde toute communauté, y compris donc le politique, dans le syntagme "national-esthétisme." Et c'est sans doute pas un hasard qu'il a dédié ce livre à Maurice Blanchot dont l'oeuvre est traversée par la pensée du rapport littérature-politique.

Dans la lignée ouverte par Collin s'inscrivent la plupart des textes parus en Europe: *Blanchot, Extreme Contemporary* de Leslie Hill et *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée* de Chantal Michel, les deux, parus en 1997; les livres de Anne-Lise Schulte Nordholt, Brian T. Fitch, Georges Préli ou, de l'autre côté de l'Atlantique, John Gregg.

A côté du livre de Bident, le livre de Leslie Hill, *Blanchot, Extreme Contemporary,* synthétise un impressionnant travail de documentation et d'identification de la publication originale des textes de Blanchot. Les débats que j'ai retenus de Hill portent sur deux auteurs, Sartre et Heidegger, et deux visions de la littérature. La première, opposée à la vision de Blanchot de l'époque de "La littérature et le droit à la mort," est la vision "engagée" de Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?* Blanchot et Sartre, dit Hill, ont emprunté à Hegel le principe que toute action est négativité, et que la

source de celle-ci est la mort,[9] mais Blanchot se sépare de Sartre dans la distinction qu'il fait entre la négativité dans l'espace de la littérature et la négativité dans le monde: "The main difference lay in the immediacy or absoluteness with which literature as a whole negated the totality of the world as such" (106); et: "For Blanchot, literature is in fact not dedicated to producing meaning in the world; its goal is rather to abolish the world absolutely in order to put in its place an absolute absence of world and thereby to substitute for real, functional objects a series of imaginary, absent objects" (107).[10]

La deuxième vision de la littérature est liée à l'origine complexe du sacré (via Hölderlin et Heidegger) chez Blanchot. Selon Hill, le sacré est pour Heidegger équivalent au chaos, ce qui rend l'acte poétique possible (86). Mais tout en soulignant le fait que, chez Heidegger, le rythme poétique est fondement de la communauté et acte sacrificiel à la fois, Hill refuse d'accepter la similarité de pensée entre Heidegger et Blanchot, et insiste sur le fait que le sacré est vu par celui-ci d'une manière différente, et que cette différence est surtout visible dans leur interprétation de Hölderlin. La différence relevée par Hill entre le sacré chez Heidegger et chez Blanchot me semble très juste. Dans mon chapitre "La chose et le langage," je suis parvenue aux mêmes conclusions, mais non à partir de Hölderlin. J'ai d'abord suivi les textes de Heidegger sur la chose et sur l'origine de l'oeuvre d'art, puis déterminé sa vision du sacré comme

---

[9]"Death is the source of negativity that separates sign from object and by making language possible makes both humanity and literature possible, too" (113).

[10]Pour une analyse plus complexe de la relation philosophique Sartre-Blanchot, on peut consulter la thèse de Manola Antonioli, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie* (Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, juin 1997).

expression de l'unité fondatrice du monde, et ensuite comparé cette vision à celle de Blanchot.[11] Pour cela, je me suis principalement dirigée vers "La littérature et le droit à la mort" de *La Part du feu,* vers *L'Espace littéraire* et *L'Entretien infini.* J'ai trouvé que les textes où la dissemblance Heidegger-Blanchot est la plus profonde, sont ceux où Blanchot analyse la relation chose-langage: son point de départ est le même que celui de Heidegger--dépasser la métaphysique post-platonicienne--, mais son retour aux philosophes présocratiques, notamment à Héraclite qui est pour Heidegger aussi un nom de référence, n'aboutit pas à la même vision du langage. Celui-ci est pour Blanchot, comme pour Heidegger, sacré, mais non en tant qu'unité primordiale, mais comme *différence originelle.*

Une autre problématique du livre de Hill a attiré mon attention, car elle occupe une partie importante de mon travail: la relation entre l'art et l'histoire. Quand Hill affirme "According to Blanchot, art after Hegel, so to speak, finds itself divorced from the truth of history for the simple reason, as Kojève has testified, that history in its essence has now been accomplished" (123), je suis tentée de reformuler cette affirmation, vus les nombreux passages où Blanchot met en relation le devenir historique de l'homme et la littérature contemporaine où parle ce qu'il appelle "l'impersonnel" ou "le neutre." Ce serait peut-être plus correct de dire que pour Blanchot l'art de nos jours

---

[11]Je n'ai pas trop insisté sur la problématique du sacré via Heidegger; j'ai préféré y mettre l'accent à partir des écrits de Bataille pour deux raisons: 1. Le questionnement du sacré dans la lignée de Bataille est une voie relativement moins sollicitée par les critiques de Blanchot, donc virtuellement plus fertile; 2. Le cadre institutionnel de ce travail m'oblige à prêter une attention particulière au contexte culturel *français* de l'oeuvre de Blanchot.

appartient à l'histoire pour autant qu'il touche, lui aussi, à son accomplissement. D'ailleurs, Hill ajoute: "But though history has severed its relationship with art, and though art no longer belongs to the world and to the work and to truth, the question of art still remains, and it remains as an absolute question that can no longer be adequately met either by world, work, or truth" (123). Or, si nous pensons que dans *Les Mots et les choses*, Foucault définit la "nature" de l'homme comme sa manière de se rapporter, à un certain moment historique, à la vie, au travail et au langage, et que beaucoup de textes de *L'Entretien infini* ont été écrits dans un dialogue implicite avec Foucault, on devrait peut-être dire que la relation de l'homme à l'art n'est, aujourd'hui, que l'autre visage de sa relation au travail, que l'Oeuvre s'accomplit maintenant seulement dans la sphère de l'action et du réel, alors que l'art est devenu le royaume du désoeuvrement. Hill a raison de souligner la différence entre la manière dont Blanchot et Heidegger se rapportent à cette "fin" de l'art et de l'histoire: alors que pour Heidegger, seul un dieu pourrait nous sauver, pour Blanchot, ce moment historique pourrait être une "chance" pour l'art. Mais si le salut est quelque chose que Blanchot rejette entièrement, son affirmation sur la "chance" de recommencer offerte à l'art par le tournant historique où nous nous trouvons, affirmation qui apparaît au moins une fois dans *L'Entretien*, ne devrait pas être absolutisée, car d'autres fragments le montrent moins optimiste. Le temps où les dieux se retirent complètement, jusqu'à l'oubli même de leur trace, est le temps où l'art revient à son origine--le mythe--, il devient questionnement sur soi-même et récit de sa propre production.

J'ai déjà mentionné au début de cette Introduction la (relative) appropriation du

discours de Blanchot par la critique déconstructiviste, faite généralement via Derrida. Un autre type de lecture, non moins pratiqué, centre le débat sur les écrits et la biographie politiques de Blanchot, en particulier du jeune journaliste Blanchot, collaborateur aux revues de droite, et à partir d'eux, essaie de trouver des constantes réactionnaires dans tous ses textes ultérieurs, fiction ou théorie. Dans ce contexte, les noms les plus importants sont ceux de Jeffrey Mehlman et de Steven Ungar.

Le livre de Steven Ungar, *Scandal and Aftereffect: Blanchot and France since 1930* (1995), présente à un public américain plus ou moins averti sur Blanchot, plusieurs "visages" de celui-ci, à travers des lectures qui sont soit irrévérentieuses (Aron), soit irritées (Todorov), soit académiques et hautement appréciatives de Blanchot (de Man). Avant de passer à l'acte proprement dit de lecture de l'oeuvre de Blanchot, Ungar nous introduit dans le climat intellectuel et politique de la France des années '30-'50, et en particulier à la période du gouvernement de Vichy. Une fois tracé le cadre historique de la discussion, Ungar approche le "dossier" Blanchot ("*file*" est son mot) obliquement, en ouvrant d'abord le dossier Heidegger. Ungar convoque plusieurs figures célèbres qui s'en sont occupées (Victor Farias, Philippe Lacoue-Labarthe), moment qui lui permet, par les résonances du scandale Heidegger en France, de recontextualiser Blanchot. Et il le recontextualise non seulement en faisant du cas Heidegger le pré-texte du cas Blanchot, mais en faisant un parallèle entre les deux. La question qui sous-tend son analyse est la suivante: "How might a clearer sense of Maurice Blanchot's writings contribute to the articulation of the literary and the political in interwar France?" (83). Avant de voir ce que Ungar comprend par "une vue plus claire" des écrits de Blanchot, je

voudrais dresser une liste de quelques *faits* qui ne semblent pas assez importants pour lui dans cette “articulation:”

1. Heidegger n’a regretté sa collaboration avec le régime naziste que du point de vue “stratégique,” mais jamais spirituellement.

Le contexte de la collaboration de Blanchot pendant le gouvernement Vichy à une association subventionnée par ce gouvernement, Jeune France, est expliqué dans *Pour l’amitié*.

Créée initialement pour aider les artistes au chômage, Jeune France était une association indépendante du point de vue administratif, mais entièrement dépendante du gouvernement sous l’aspect financier. Directeur de la section littéraire entre 1941-1942, Blanchot est l’inspirateur, au début de 1942, d’une révolte interne de quelques membres de l’association qui désirent la restructurer et lui donner une indépendance complète vis-à-vis de l’état. Blanchot et les autres associés à la parution de la revue, oscillent entre le désir--”naïf,“ comme Blanchot le dit lui-même--d’employer cette subvention contre le gouvernement même, et la reconnaissance, d’autre part, qu’à l’intérieur d’un système oppressif, tout est finalement absorbé au profit du système. Après de nombreuses complications, le “putsch” réussit, mais trop tard. Un nouveau gouvernement, aux pouvoirs exceptionnels, rend le projet impossible. L’association disparaît.

L’autre épisode où l’on parle d’une collaboration de Blanchot pendant le gouvernement de Vichy, est lié à la *NRF*. Passée aux Allemands en juin 1940, et dirigée dorénavant par Drieu La Rochelle qui remplace Jean Paulhan, cette ancienne revue passe par une crise de (ré)organisation. Paulhan et Drieu ont des discussions sur la création

d'une revue apolitique, et, pendant quelque temps, la nomination de Blanchot est considérée. Dans une discussion entre Drieu La Rochelle et Blanchot, celui-ci lui fait remarquer que seule la participation dans le Comité directorial de quelques grands écrivains pourrait assurer, par l'autorité de ces personnalités, une digue protectrice contre le gouvernement, si Drieu voulait donner à la revue, comme il l'affirmait, toute liberté à condition que le politique soit écarté. Drieu accepte, et Jean Paulhan essaie de coopter Gide, Claudel, Valéry, Schlumberger. Avec "sa subtilité ingénieuse," comme il est caractérisé par Blanchot, Paulhan obtient aussi l'accord de François Mauriac, mais Drieu refuse d'une manière nette (14). Ainsi, le projet tombe, et Blanchot lui-même va démissioner.[12] C'est à l'occasion de cette entrevue où Drieu refuse la collaboration de Mauriac, qu'il propose à Blanchot d'être, seul, rédacteur en chef de la *NRF*, qui gardera un caractère neutre, purement littéraire. Blanchot refuse, en dépit du fait qu'il reçoit des propositions renouvelées d'un ancien fondateur de la première *NRF*, dont la logique peut nous laisser perplexes aujourd'hui: "Si B. accepte de se compromettre, nous le récompenserons plus tard" (15). Voilà le contexte de la célèbre proposition faite par Drieu à Blanchot: contexte de guerre, de "l'ignoble," selon l'expression de Paulhan (15); accuser Blanchot de ne pas s'en être sorti complètement blanc, quand tout le milieu était gris, me semble absurde.

2. Heidegger a été non seulement coupable de soutenir officiellement une

---

[12]Il paraît qu'entre temps il était devenu le secrétaire de Drieu. Il démissionne de cettte position sous peu. Pour une vue plus claire de cette histoire, aussi bien que de la participation à la Jeune France, v. Christophe Bident, *Op. Cit.* 158-166 (pour Jeune France), 213-223 (pour la *NRF*).

idéologie fasciste, il a été *personnellement* impliqué dans l'attaque de certains intellectuels juifs.

Blanchot a sauvé la vie de la femme et de la fille de Levinas pendant la guerre (en risquant, évidemment, la sienne).

3. En 1944, quelques mois avant la fin de la guerre--un peu tard, mais pas plus tard que Malraux, par exemple--Blanchot est allé rejoindre la Résistance contre les Allemands.

Les remarques que je viens de faire se situent au seul niveau de *faits* qui tiennent de la biographie et de l'historie. Mais, il y a aussi, l'autre niveau, non moins important, de la pensée. Pour Ungar, le passé nationaliste (et anti-sémite, dit-il) de Blanchot, dont l'expression se trouve dans ses articles de jeunesse, sera déplacé dans ses écrits d'après guerre. Par exemple, Ungar interprète l'écriture fragmentaire--en fait, l'emploi même du fragment par Blanchot--du *Pas-au-delà* et de *L'Ecriture du désastre* comme un type de discours qui permet à celui-ci de transférer une culpabilité personnelle dans l'atemporalité du fragment: "the fragment could be seen to operate as a defensive ploy to destabilize the kind of historical specificity on which accountability and agency--of a Heidegger or a Blanchot, for example--might be grounded" (126). Devant cette logique on ne peut que frémir à la perspective d'une relecture de Pascal ou de La Rochefoucauld qui rendrait justice à la "spécificité historique" contre la destabilisation de l'ambiguïté littéraire!

En fait, ce désir d'une confession (*a disclosure*) que Blanchot aurait (devrait?) à faire, accompagne presque toutes les interprétations de Ungar, y compris celles de la

comparaison Blanchot-Heidegger. La même interprétation d'une confession personnelle que Blanchot n'arrive pas à faire est donnée par Ungar quand il invoque une lettre adressée par Blanchot au *Nouvel Observateur*. Dans cette lettre Blanchot analysait le rapport entre Heidegger et le national-socialisme, ce qui conduit Ungar à se demander de quelle autorité se prévale Blanchot, un non-spécialiste, pour parler de Heidegger, et pourqoui le faire par l'intermédiaire d'une "lettre," et non d'un "article,"si ce n'est parce que quelque chose de plus "personnel" s'y cache?

L'incitation à la violence des articles politiques du jeune Blanchot sera transférée ("*displaced*"), dit Ungar, dans ses écrits de maturité. Cette interprétation de l'oeuvre critique et littéraire de Blanchot comme un transfert de quelque chose qu'il aurait essayé de cacher et de couvrir sous l'oubli--notamment son passé--, appartient généralement à la critique américaine.[13] Je donne une seule citation du livre de Ungar, qui soutient--comme toute la logique du livre, d'aillleurs--la théorie du transfert: "My reading of 'Literature and the Right to Death' and 'Les Intellectuels en question' suggests that the theorizing associated with Blanchot's postwar essays through *L'Espace littéraire* is grounded on a displacement of his dissident writings of the mid-1930s " (134). La même logique du transfert, du déplacement,[14] est invoquée dans l'analyse de la similarité des

---

[13]Même un livre comme celui de Gerald Bruns, *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy* (1997), qui, de beaucoup de points de vue suit la lignée ouverte par Collin, et qui ne partage pas les accusations d'anti-sémitisme faites par Ungar et Mehlman, ne rejette pas entièrement la théorie du "transfert" (*displacement*).

[14]J'ai retrouvé dans le livre de Christophe Bident la même remarque, mais concernant Jeffrey Mehlman, qui, dans des interprétations similaires, "inaugurait un mode d'interprétation indexé sur le souvenir des écrits politiques des années trente, qui seraient à l'oeuvre sous des déplacements divers dans tous les écrits ultérieurs de

concepts de révolution et de littérature chez Blanchot, telle qu'elle résulte de ses deux articles de jeunesse, "De la Révolution à la Littérature," article publié pour la première fois dans *L'Insurgé* (1937), et dont beaucoup d'idées ont été reprises dans "La littérature et le droit à la mort," le texte qui ferme *La Part du feu,* et "Le terrorisme, méthode de salut public," article paru pour la première fois dans *Combat* (1936). Voilà un passage du second article, cité en anglais et commenté par Ungar:

> Nous ne sommes pas de ceux qui jugent préférable de faire l'économie d'une révolution ou qui parlent hypocritement d'une révolution spirituelle, paisible. C'est une espèce absurde et lâche. Il est nécessaire qu'il y ait une révolution, parce qu'on ne modifie pas un régime qui tient tout, qui a ses racines partout, on le supprime, on l'abat. Il est nécessaire que cette révolution soit violente, parce qu'on ne tire pas d'un peuple aussi aveuli que le nôtre les forces et les passions propres à une rénovation par des mesures décentes, mais par des secousses sanglantes, par un orage qui le bouleversera afin de l'éveiller. Cela n'est pas de tout repos, mais justement il ne faut pas qu'il y ait de repos. C'est pourquoi le terrorisme nous apparaît actuellement comme une méthode de salut public.[15]

Et le commentaire de Ungar: "Blanchot's words were harsh and the terms of violence he invoked ('by bloody jolts, by a storm that will shake it up') on a par with statements uttered in the same period by right-wing demagogues throughout Europe" (124).

Je me permets de ne pas être choquée par ce fragment de Blanchot. Et je me le permets parce que sa rhétorique n'est pas seulement similaire à une certaine démagogie de droite de l'époque, mais--et c'est là le problème--elle n'est pas très éloignée des discours violents et apparemment nihilistes des surréalistes. Or, le contexte culturel où

Blanchot" (542).

[15]Article républié par la revue *Gramma* (5, 1976) 62-63.

Blanchot écrit dans les années trente, est un contexte de la cruauté du langage et du pamphlète provocateur comme genre journalistique. Qu'on se rappelle les discours où les surréalistes vitriolent à la fois les capitalistes et les socialistes, où ils jettent des invectives et sur la tradition et sur la modernité, où ils attaquent le système démocratique tel quel, et sa variante libéral-bourgeoise en particulier, où ils appellent, oui, aux "secousses sanglantes," enfin, où ils demandent *la Révolution à tout prix.* En dépit du fait que certains surréalistes se soient plus tard inscrits dans le Parti Communiste, le mouvement surréaliste, en profondeur, ne militait pas pour une Révolution de gauche, mais pour *la* Révolution tout court. Maurice Nadeau, dans son *Histoire du surréalisme* (1964), a qualifié le mieux cette conception de la révolution:

> elle tient à une conception fondamentale qui fait de la Révolution une valeur transcendante, qu'Eluard oppose une fois de plus . . . au pragmatisme révolutionnaire:
>
> "Il n'est pas de révolution totale, il n'est que la *Révolution* perpétuelle, vie véritable, comme l'amour, éblouissante à chaque instant. Il n'est pas d'ordre révolutionnaire, il n'est que désordre et folie. 'La guerre de la liberté doit être menée avec colère'. . . ." (78).

Je ne suggère pas que Blanchot fût nécessairement un frère spirituel des surréalistes--son nationalisme les séparait--, mais je propose de regarder ce que Ungar appelle la "dissidence" constante de Blanchot à la lumière du concept de *Révolution à valeur transcendante*, à laquelle Blanchot souscrit au moins jusqu'en '68. Cette "dissidence" n'a pas pour Ungar une valeur nécessairement positive; en fait, elle est plutôt connotée négativement: elle a été de droite dans les années trente, elle sera plus tard, sinon opportuniste, du moins, la conséquence d'un esprit qui n'aime pas l'ordre, qui aime les extrêmes et qui agit en conséquence. Jamais Ungar n'accepte la possibilité

d'une *éthique* comme seule explication des gestes et des motifs de Blanchot. Et cependant, "Les Intellectuels en question," que je vais analyser en détail dans "L'Oeuvre et le politique," ne parle que de cela.[16] Ungar a quand même raison d'insister sur la dissidence permanente de Blanchot, car elle représente le principe de cohésion entre révolution et littérature. Les deux sont des révoltes contre l'ordre établi du monde, et des transpositions du désir de refaire cet ordre selon une maîtrise propre.

Si le livre de Steven Ungar interpète l'oeuvre de Blanchot à partir de sa biographie,--pour ne donner qu'un exemple: il analyse "le silence" qui est dans beaucoup de textes de Blanchot le fondement, l'origine de la littérature, comme une sorte de concept-lapsus qui indiquerait son désir de garder le silence sur certains aspects de son passé--, la méthode de Philippe Mesnard est en quelque sorte similaire, et, en cela, son livre[17] fait une note à part dans le paysage critique français. Le livre de Ungar veut révéler (*"disclose"*) ce que le concept de silence cache chez Blanchot; le livre de Mesnard veut "débâtir un mythe" (i.e. Blanchot). Ce que ces deux livres ont en commun est le fait que toutes les incriminations lancées contre Blanchot—gestes, paroles (tirées des journaux, de sa littérature ou de la quotidienneté)—sont mises au service d'une idée sur laquelle s'étayent les deux: Blanchot est *avant tout*, avant même d'être un nationaliste

---

[16]C'est dans le même chapitre, "L'Oeuvre et le politique," que je fais une analyse détaillée de l'article "De la révolution à la littérature" et une comparaison avec les idées similaires de *La Part du feu.*

[17]*Maurice Blanchot: Le Sujet de l'engagement* (Paris: L'Harmattan, 1996).

et un antisémite, un *esprit extrémiste.*[18] Cela est surtout évident quand les deux auteurs présentent la phase "d'extrême gauche" de sa biographie comme une sorte de boucle qui fermerait les manifestations publiques d'un esprit foncièrement "à l'extrême." Les deux auteurs font la distinction entre deux sphères, celle du monde et celle de l'art, et entre deux types de parole, la parole des journaux et la littérature, mais avec des conclusions légèrement différentes: alors que Ungar soutient qu'un type de parole (la parole d'après-guerre, identifiée avec la parole de la littérature) ne doit prévaloir sur l'autre, Mesnard conclut de son investigation qu'il n'y a, en fait, qu'*un* Blanchot, et que celui-ci véhicule une pensée dangereuse (v. p. 41). Exemple: Mesnard analyse en parallèle l'article "le plus violent" (son expression) que Blanchot ait écrit, le même article qui a été républié par *Gramma* et cité par Ungar, avec les considérations de Blanchot sur la Terreur de "La littérature et le droit à la mort," ce qui lui permet de conclure, victorieux, que Sade sert d'alibi à Blanchot (!!!). Dans cette perspective, l'antisémitisme de Blanchot serait un cas particulier de cette pensée, quelque chose qu'il essaiera par la suite d'oublier et que Mesnard s'efforcera de sortir à la lumière en en cherchant les traces partout dans ses écrits, au point qu'il verra dans la vie même de Blanchot une stratégie bien mise au point par lui et ses "fidèles" (son mot) pour aboutir à un mythe.

Qu'est-ce qui éveille l'impatience de Mesnard dans ce que Blanchot a fait et

---

[18]Je voudrais mentionner ici un livre qui pourrait servir comme point de départ pour une analyse de ce soit-disant "extrémisme," qui dépasserait la simple culpabilisation: le livre de Zeev Sternhell, *Ni droite ni gauche* (1983). Sternhell applique le concept de "fascisme spirituel" à une grande partie de l'intellectualité française antébellique et marque ainsi les repères pour une analyse du fascisme comme une problématique identitaire différente de, et parfois opposée au, "collaborationisme."

écrit ? Tout (ou presque). Tous les gestes et toutes les paroles de Blanchot sont *a priori* suspects. Le jeune journaliste Blanchot, parle-t-il de la nécessité de secouer l'inertie d'une société corrompue par la violence et le sang ? Mesnard ne va pas essayer de faire un exercice de compréhension pour trouver dans une affirmation "extrémiste" une certaine propension romantique de l'esprit qui serait aussi retrouvable dans les écrits conceptuels d'un certain Blanchot, mais il va secouer la tête, terrifié, comme une vieille dame qui ajouterait une sensibilité victorienne à une éducation stalinienne: "violence," "sang," quels gros mots! Inutile de dire que, si on applique le même traitement à tous les auteurs, on fait du même coup, le procès de Baudelaire, Bataille, Artaud, les surréalistes, les dadaïstes, et la liste est beaucoup plus longue! Seul, restera Mesnard sur le champ ainsi aseptisé de la littérature et de la pensée, esprit démocratique et pudibond, pour chanter le chant du cygne de la médiocratie. Démolisseur de mythes et de secrets, Mesnard, qui accuse Blanchot de mépriser le peuple (le mot "élitisme" plane tout au long au-dessus de son livre, mais sans atterrir jamais tel quel), fait une apparition fulgurante et fulminante à la fin de son livre, dans un post-scriptum qui raconte sa visite à Blanchot. Et, pour qu'il n'y ait pas de doute sur sa vocation démystifiante et sur son amour du peuple, il entre dans la chambre de Blanchot--un très vieux Blanchot, alité--comme le peuple dans l'histoire: confiant, avec bruit et sans essuyer ses chaussures à l'entrée. Versé comme il est dans la perception des "stratégies," il essaie de se légitimer par le "personnage" (son mot) même de sa démystification, en nous relatant la rencontre avec un Blanchot qui refuse, tout le monde le sait, toute visite, mais qui accepte—pourquoi?--de voir l'auteur du *Sujet de l'engagement* et, en plus, laisse tomber

avec une voix d'outre-tombe, ces mots testamentaires: “mon œuvre me pèse”[19] (336).

Mesnard a raison sur un point: il n'y a pas deux Blanchot. Mais le Blanchot que lui, Mesnard, s'efforce de dévoiler, est une sorte de Barbe-Bleue du XXe siècle qui, dans tout ce qu'il a écrit, aurait refoulé sa haine des Juifs. Ainsi, Mesnard parvient-il à un travail herméneutique tout à fait singulier. Il “analyse” avec *froideur* et *méthode* l'oeuvre de Blanchot, car il sait très bien que ce n'est pas l'invective directe qui convaincra un public non-averti, mais, au contraire, l'analyse “neutre,” “objective.” Et c'est sous le masque de cette “objectivité” qu'il lit toute une oeuvre en y dévoilant quelque chose qui existe seulement dans son esprit. Le ressentiment “scientifique,” telle est sa méthode.

Mesnard parle à juste titre de la culpabilité ressentie par Blanchot après la deuxième guerre envers le Juif, mais sa mauvaise foi l'empêche de placer cette culpabilité dans un juste cadre qui lui restitue ses vraies dimensions: sur un plan personnel, elle s'est traduite pour Blanchot en une vraie crise de conscience provoquée par la découverte des camps de concentration; mais, au-delà du cas Blanchot, il y va de l'antinomie entre la liberté absolue de l'esprit (et donc, y compris la possibilité du mal qu'elle contient), et la responsabilité envers autrui, antinomie qui s'est traduite, après la

[19]Cette scène qui a la prétention de déjouer un mythe, le fait sur un mode au moins paradoxal. Car, selon des témoignages des personnes proches de Blanchot, elle *ne s'est jamais passée.* Christophe Bident la mentionne aussi dans son livre, avec ce commentaire: “En 1996, la narration spectaculaire d'une fausse ‘visite’ à Blanchot (alors sorti d'hôpital et convalescent) servira encore à l'accréditation d'une thèse, produisant son épilogue comme le récit exceptionnel de l'héritier à l'écrivain mourant, auquel arracher glorieusement quelques bribes de paroles--ignoblement citées, sans ponctuation, (sans tirets, sans points, *sans majuscules*), violente exposition du déchirement, mystifiante allure de nudité” (535).

guerre, dans une nécessité de la philosophie, en général, de réévaluer sa démarche et son objet. L'absolutisation même d'Auschwitz—Auschwitz, le Mal Absolu, Auschwitz, le désastre—est le rassemblement autour d'un nom "maléfique" qui permet à Blanchot, comme à l'Occident, d'expier la culpabilité d'avoir pensé jusqu'au bout, jusqu'au Mal, la culpabilité de l'infini de la pensée. Voilà maintenant la confession que Blanchot fait dans *Les Intellectuels en question:*

> Pour ma part--et ce sera mon aveu personnel--il n'y a guère de jour où, dans la part la plus vulnérable de ma mémoire, le souvenir ne me revienne des paroles terribles inscrites dans un fragment de René Char : *"...Je veux n'oublier jamais que l'on m'a contraint à devenir--pour combien de temps ?--un monstre de justice et d'intolérance, un simplificateur claquemuré, un personnage arctique qui se désintéresse du sort de quiconque ne se ligue pas avec lui pour abattre les chiens de l'enfer. Les rafles d'israélites, les séances de scalp dans les commissariats, les raids terroristes des polices hitlériennes sur les villages ahuris me soulèvent de terre, plaquent sur les gerçures de mon visage une gifle de fonte rouge."* (61-62)

Cette idée fixe que Blanchot s'impose pendant la moitié d'un siècle est peut-être l'injonction d'une éthique dont il éprouve la nécessité après Auschwitz et peut-être la traduction sur un plan de la responsabilité personnelle, du concept de *désoeuvrement.* Si l'œuvre est le sens unique, le désoeuvrement se place sous le signe de l'interruption. Dans "La Folie par excellence," Blanchot suggère que la folie est donnée à l'homme comme expiation pour le désir démesuré et absolu de faire sens. Si le fou est en lui-même la marque de la raison qui se cherche et qui arrive à se trouver seulement comme non raison (non-sens), l'écrivain est celui qui veut le sens, qui le veut comme l'Un, au-delà de la limite qui sépare la littérature du monde. Ce désir de *l'unique* peut ne pas connaître des frontières: dans l'ordre de l'esprit, il peut alors s'appeler Hölderlin; dans l'ordre de l'espace publique, il peut être le désir d'un jeune écrivain et journaliste français

qui s'est identifié--démesurément--à *une* nation et *un* espace. C'est le danger qui est au coeur de celui qui écrit et, dans un sens, le danger signalé par Bataille à propos de la littérature: "La littérature est même, comme la transgression de la loi morale, un danger. Etant inorganique, elle est irresponsable. Rien ne repose sur elle. Elle peut tout dire."[20]

Je crois que c'est du profond danger de la littérature et de la raison que l'œuvre du "dernier" Blanchot, du Blanchot d'après *L'Entretien infini*, nous parle. Les conséquences profondes que Blanchot a tirées de ce danger feront l'objet de mon chapitre "L'Oeuvre et le politique" et seront synthétisées dans la conclusion de ce travail.

En ce qui me concerne, j'ai essayé de tirer toute la "substantifique moelle" de mes illustres prédécesseurs, mais sans nécessairement suivre leur chemin qui se fait via Heidegger. J'ai appris cependant d'eux à lire Blanchot en le situant dans une continuité spirituelle qui, bien qu'un peu excentrique par rapport à l'héritage "orthodoxe" européen, est quand même, une continuité: Pascal, les romantiques français et allemands, les "cérébraux" Mallarmé et Valéry, Hegel, Heidegger--autant de points de rupture et de prolongement à la fois. Celui qui m'a aidée le plus à comprendre cette continuité est Philippe Lacoue-Labarthe, dont le cours sur Blanchot pendant l'hiver 1996-1997 a été le matériel duquel j'ai extrait le corpus d'une interprétation de *L'Instant de ma mort* que j'ai mise en contrepoint à l'interprétation de Derrida de *Demeure.*[21] La deuxième personnalité de l'espace français, dont les écrits, signés en collaboration avec Lacoue-Labarthe, aussi bien que les textes sur Blanchot et Bataille, comme *La Communauté*

---

[20]*La Littérature et le mal* 26.

[21]Le chapitre "4. Plus de récit?"

désouvrée, m'ont été particulièrement utiles, est Jean-Luc Nancy. Enfin, les noms qui sont liés à Blanchot, soit par l'amitié, soit par une sorte d'écriture "communautaire" (des textes qui se répondent l'un à l'autre), Derrida, Foucault, Lévinas, Roger Laporte, m'ont fourni, eux aussi, des contextes de lecture importants.

Ce qui est essentiel pour les philosophes et les critiques mentionnés ci-dessus (à l'exception peut-être, de Laporte, plus intéressé au rapport Bataille-Blanchot) est la mesure où Blanchot rompt avec la pensée heidegérienne qui attribue une fondation commune à l'art et à l'histoire. Or, si Collin a raison de dire qu'en dépit d'une certaine parenté avec Heidegger, la pensée blanchotienne du rapport de l'art à l'histoire "ne se développe pas de la même manière," car pour Blanchot, la séparation du monde et de l'art est originaire (186), je me demande si poursuivre l'étude du rapport art-histoire ou littérature-politique à partir de l'héritage heideggérien est la meilleure façon de lire Blanchot. Plus présente dans la réflexion blanchotienne me semble l'idée que l'art et le monde (ou la quotidienneté) sont deux univers complètement séparés, et la question de l'avenir de l'art à une époque où le monde de la quotidienneté semble être devenu la vérité de l'homme, ne peut se poser que par rapport à cette séparation. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de clore ce travail en y incorporant la méditation de Adorno sur la perte de l'autonomie de l'oeuvre d'art, qui devient soumise à la même loi mécanique du travail et de la quotidienneté. Il me semble que les écrits de celui-ci traduisent le rapport blanchotien entre le monde du non-être et de l'être, rapport sacré par excellence, car né d'une interdiction et d'une transgression originelles, dans des termes différents, mais qui expriment essentiellement la même chose, notamment le fait que l'essence de

l'oeuvre d'art consiste dans son autonomie (Adorno), c'est-à-dire dans son existence comme totalité séparée (donc sacrée--Blanchot) de l'existence des tous les jours. Pour Blanchot, comme pour Bataille et Adorno, l'oeuvre authentique ne peut naître que si l'acte d'écrire est conçu comme appartenant à un espace sacré, séparé du monde quotidien. Si pour Adorno, l'espace "autonome" de l'oeuvre (le terme sacré est un terme dont il se sert rarement) est menacé aujourd'hui à cause du développement de la technologie et de la transformation totale de l'homme occidental en un être déterminé par le travail, la même possibilité se retrouve chez Blanchot, même si exprimée d'une manière beaucoup plus allusive.

C'est là une autre raison qui conduit Blanchot à interroger le mythe. Selon Blanchot, dans la littérature moderne, l'oeuvre est en quête de son origine; on n'écrit plus d'une manière innocente, ce qui veut dire que l'oeuvre a cessé de porter d'une manière inconsciente le mythe qui est à son origine et qu'elle veut saisir maintenant cette origine même. Cette idée d'une possible disparition de la littérature est présente sous plusieurs aspects chez Blanchot, dont je vais énumérer ici seulement deux: 1. Son intérêt pour des personnages a-typiques, impersonnels, du genre "homme sans qualités" de Musil ou "l'étranger" de Camus; les personnages mêmes de ses récits qui semblent refuser tout archétype; 2. La désacralisation du monde contemporain.

Ce travail est donc organisé autour de plusieurs questions fondamentales de l'oeuvre théorique de Blanchot, dont la plus importante concerne le mythe, à laquelle j'ai ajouté quelques textes de fiction qui portent dans leur structure des éclaircissements concernant l'aspect théorique. Ces questions fondamentales me semblent être: 1. Qu'est-

ce que c'est que la littérature *en son essence*?--question abordée dans le chapitre "L'oeuvre et le mythe." Ici, je définis le désir d'écrire à partir des premières oeuvres de Blanchot comme désir d'un "âge d'or" ou d'un espace et temps mythiques, et je donne un bref aperçu du mythe de l'écrivain dans la littérature; 2. La structure commune à la littérature et au langage: la négation du réel et de la chose ou autrement dit, la conscience de la mort comme source de toute activité humaine (à partir de Hegel); le sacré comme unité primordiale que la littérature veut récupérer (à partir de Heidegger); l'unité mythique de la chose et du signe/de l'image, unité possible seulement en tant que silence; l'opposition réel-imaginaire (à partir de Sartre). Tous ces thèmes font l'objet du chapitre "La chose et le langage;" 3. Quelle est la condition de possibilité du récit pour Blanchot et pourquoi veut-il renoncer à écrire "un récit?"--dans le chapitre "Plus de récit?." Ici, je définis le récit, suivant les écrits de Blanchot, comme l'héritier de la conscience mythique de l'épopée ou du mythe héroïque. Dans la lecture de *L'Instant de ma mort*, j'offre deux interprétations, l'une de Derrida, l'autre de Lacoue-Labarthe, qui proposent, toutes les deux, une définition de la littérature à partir de ce récit. La définition de la littérature par Lacoue-Labarthe, comme genre subjectif qui renvoie à d'autres mythes préexistants, exprime indirectement l'une des idées fondamentales de cette thèse; 4. L'essence commune à la littérature et à la révolution: l'utopie; le désir de mythe et de sacré comme désir commun à l'utopie politique et fictionnelle (à partir de Bataille)--dans le chapitre "L'Oeuvre et le politique;" 5. Reformulation de la problématique du mythe de l'origine selon deux idées majeures: l'origine de l'art/de la littérature (à partir de Bataille) et la fin de l'art (à partir d'Adorno)--dans la conclusion.

CHAPITRE 2
L'OEUVRE ET LE MYTHE

2.1 Qu'est-ce que la littérature?[1]

Je vais essayer de répondre à la question "Qu'est-ce que la littérature?," question qui est peut-être ce qui traverse avec le plus de force l'œuvre du "premier" Blanchot—c'est-à-dire du Blanchot d'avant *L'Entretien infini* (mais cette classification est, bien sûr, très approximative)--, en résumant la "thèse" des deux livres théoriques majeurs de Blanchot qui précèdent *L'Entretien infini*: *L'Espace littéraire* et *Le Livre à venir*.

La littérature n'*est* pas. Cela dans le sens où elle n'a pas d'"être."[2] Blanchot veut dire par là que la littérature est recherche de l'être, et cette recherche se fait par une infinie multiplicité errante—l'une des manières qu'a Blanchot de définir l'écriture. La

---

[1]Ce titre impose nécessairement une discussion du concept de la littérature par rapport à sa définition dans le livre de Sartre auquel le titre fait, d'ailleurs, référence. J'ai choisi de ne pas le faire dans le présent chapitre et de différer cette discussion pour "La chose et le langage," plus précisément le sous-chapitre "Le sacré et l'imaginaire" qui traite de deux conceptions de la littérature (et du langage) qui se heurtent dans l'Occident: une conception présente dans *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre, fondée sur la distinction fond-forme ou matière-forme, et une autre, à laquelle souscrit Blanchot, qui conçoit le langage et la littérature comme sacrés et qui refuse donc ladite division. Pour une explication de cette dernière vision, voir toujours mon troisième chapitre, la partie où j'analyse *L'Origine de l'oeuvre d'art* de Heidegger.

[2]Le langage est ici heideggérien; on pourrait mieux comprendre cette définition de la littérature si on le traduisait dans le langage de Sartre de *L'Imaginaire*, et même du *Bréviaire d'esthétique* de Croce. Pour le premier, voir mon troisième chapitre; pour le dernier, voir la conclusion.

littérature est un ensemble de "rites," un "cérémonial," ou un ensemble de citations qui cachent un *autre* langage qui serait originaire, "le point zéro," le "sans écriture" de l'écriture. Ce langage originaire, cette parole plus pure d'avant la chute du *logos* en langage écrit, imparfait, Blanchot les cherche dans le mythe. L'être, qui se donne dans un espace mythique, inaccessible, est ce dont l'homme se sépare en accédant à l'histoire. La fiction, le récit, est une donnée fondamentale de l'homme, car sa condition de possibilité est la *séparation* de l'être qui inaugure la division sacré-profane. Espace clos, séparé du monde, temple, la littérature est sacrée. L'écrivain pénètre dans le temple[3] de la littérature, en éprouvant le désir de le détruire, d'arracher le mensonge, pour accéder directement à ce qui se cache derrière, à l'être. En cela, la littérature est *expérience.* Expérience veut dire: contact avec l'être. Celui qui écrit, réinstaure le fait d'être.

La troisième annexe de *L'Espace littéraire*, "Le sommeil, la nuit," semble un petit traité sur le sommeil, mais il est évident que le sommeil y est une métaphore du mythe, et le rêve, une métaphore de la littérature. "Le fait de dormir est un événement qui appartient à l'histoire, de même que le repos du septième jour appartient à la création" (278). Et, un peu plus loin: "[par le sommeil], je me confie aux grands rythmes naturels, aux lois, à la stabilité de l'ordre" (279), mots qui nous renvoient directement à Proust: "Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes" (*Du côté de chez Swan* 5). Le sommeil est la conséquence d'un rythme—jour-nuit--, appartenance à la nuit, et, à ce titre, négation du monde (du jour),

---

[3]La comparaison de la littérature à un "temple" apparaît dans *L'Espace littéraire* et elle vient de Heidegger.

mais, à la fois, affirmation de celui-ci par la limite qui les sépare. Il est ce qui correspond à un non-monde (donc à un non-moi), à partir duquel le monde devient possible. L'on se rappelle le même fragment de Proust du début de "Combray," où le petit Marcel se réveille lentement et où, pendant quelques secondes, le temps que son moi se rassemble, le monde semble en suspens: "quand je m'éveillais... comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes" (5). Mais, par un mouvement paradoxal, Blanchot ne voit pas dans le sommeil seulement un état d'indistinction des formes, mais aussi ce qui donne un *centre* à l'homme. Par le point fixe qu'occupe le corps pendant le sommeil, celui-ci est aussi "l'intimité avec le centre" (280), signe du rassemblement du moi. Le sommeil où le moi s'abandonne représenterait de la sorte l'être en tant que dissimulation—la seule manière d'apparition de l'être--, le point où l'être transparaît dans le moi endormi, dans "une union essentiellement extatique" (280). Le sommeil est le rituel par lequel le moi sort de soi pour rejoindre, au-delà du temps et du monde, l'être.

> C'est un attachement, au sens pathétique de ce terme: je m'attache, non point comme Ulysse au mât par des liens dont je voudrais ensuite m'affranchir, mais par une entente qu'exprime l'accord sensuel de ma tête avec l'oreiller, de mon corps avec la paix et le bonheur du lit. (279)

Si nous lisons l'affirmation de Blanchot sur le sommeil dans le contexte de l'équivalence sommeil-mythe, nous pouvons voir dans l'appartenance du mythe à l'histoire une récusation implicite de l'existence d'un état mythique tel quel. De plus,

l'assimilation du sommeil à un rythme naturel, introduit l'égalité mythe-nature, égalité qui, à son tour, est déplacée, par l'association rythme naturel-ordre, loi, vers l'égalité nature-histoire. Quel est le mythe alors? Il est peut-être la possibilité de la fiction, car celle-ci, conséquence de la chute dans l'histoire, est du coup, nostalgie d'atteindre cet état idéal perdu. Et le rêve, qui fait surgir le mythique, rêve de quelqu'un qui n'est plus ou pas encore moi, serait la tentative de l'être de se donner une image. Or, dit Blanchot, le rêve n'est que la "pure ressemblance" (282), car chaque figure y renvoie à une autre, et celle-ci à une autre: "On cherche le modèle originaire, on voudrait être renvoyé à un point de départ, à une révélation initiale, mais il n'y en a pas: le rêve est le semblable qui renvoie éternellement au semblable" (282). La structure du rêve est la structure d'un réseau d'images-citation, la structure même de la littérature. "Peut-être n'y a-t-il que rêve du rêve," dit Blanchot (282), et quelques années plus tard, dans *Le Livre à venir:* "le poème est essentiellement poème du poème" (241). Comme le rêve, la littérature *fait semblant d'être*, mais elle n'est que la res-semblance. De la même manière que le rêve est l'image même, l'apparence qui veut *être*, la littérature cherche la structure idéale qui pourrait assurer le fondement de la figure fuyante et ainsi, son unité. Le rêve s'abîme en lui-même, toujours à l'écart de "l'événement"--d'un événement originaire--, de la même manière que la littérature ne peut que réécrire un événement toujours déjà "cité." Mais, il faut comprendre cette impossibilité de toucher à "l'événement" dans un sens beaucoup plus profond. Il ne s'agit pas seulement du fait que tout ce que la littérature raconte est un "intertexte," et que l'événement tel quel, dans son occurrence première, n'existe pas, mais il y va de ce que la littérature est dans son essence, du fait qu'elle procède de la

séparation entre le monde et l'imaginaire. L'événement, la rencontre—la rencontre d'Ulysse avec les Sirènes, d'Orphée avec Eurydice—est impossible parce que l'union entre ces deux mondes, le réel et l'imaginaire, est impossible. Ainsi, le récit relate-t-il, selon Blanchot, cette impossibilité, il relate le passage qui devrait couvrir la distance, le gouffre, entre le réel et la fiction. Tout récit serait, en ce sens, désir de mythe, car l'espace où cette union pourrait s'accomplir est l'espace mythique, et c'est là, dans cet espace, que la pure parole jaillit, inaltérée par l'écart que l'écriture introduit. Et c'est le désir d'abolir cette distance qui fait que les oeuvres qui sont le résultat d'une vraie *expérience*, de l'expérience qui les a fait naître, sont des oeuvres sur le Temps. Car c'est seulement en sortant du temps, dans l'extase, que la distance peut être effacée, et l'union, accomplie. Si l'histoire est le temps, son arrêt ne peut s'accomplir que dans un lieu mythique où le temps est suspendu et le passage éphémère de l'homme, glacé en immortalité. Ici, dans cet Eden, penser, parler et agir ne sont qu'une chose—*l'être*. Faire du monde un livre, du monde comme tout, un livre total où toute limite serait effacée, est le désir d'atteindre l'être, la possibilité même de la mort: un désir *mortel*. C'est cela que l'extase et l'écriture ont en commun: ils sont sortie du temps, désir de mort et d'absolu.

2.2 Le mythe de l'écrivain

L'écrivain est érigé en Figure par Blanchot, en figure mythique qui porte en elle la contradiction du tragique grec: l'antinomie destin-liberté (ou, à un autre niveau, nature-*technè*). Ce qui est en jeu dans cette antinomie est le soi, pris entre deux mouvements opposés: d'une part, soumission aux dieux, d'autre part, affirmation de la liberté humaine; ou, à l'autre niveau, indistinction dans le tout de la nature, et séparation d'elle par la

maîtrise. Ce mouvement double, Blanchot le retrouve dans l'écriture qui est à la fois mouvement extatique, état où l'écrivain ne s'appartient plus, car il est hors-de-soi, face au néant des choses, et mouvement calculé de la raison, où il est rassemblé en lui-même, et libère les choses de leur néant dans l'acte maîtrisé de l'écriture. Par l'extase, l'écrivain veut toucher à ce temps hors-temps du mythe, mais s'il y touchait vraiment, il s'y perdrait, comme Orphée. La lettre de l'écriture nie l'absolu extatique, elle se pose comme la limite entre la fiction et le monde, mais elle porte en elle cet absolu trahi.

Mais, dans la contradiction nature-*technè*, on peut voir aussi l'affrontement de deux topoi de la littérature concernant la figure de l'écrivain: l'écrivain-génie et l'écrivain-artisan. Le second, beaucoup moins fécond que le premier, est présent, par exemple, dans le commentaire que fait E. A. Poe de son poème, *Le Corbeau*, où il prend à contre-pied le mythe de l'écrivain-génie, et où il essaie de démontrer que l'art n'est que la maîtrise lucide d'une technique, un travail artisanal, et non un pouvoir immaîtrisable et mystérieux.[4] L'autre topos, celui du génie, existe déjà chez Platon, mais chargé d'une connotation négative. Dans l'*Ion*, Platon se réfère avec mépris au rhapsode et au poète, parce que leur art n'est pas le résultat d'une maîtrise, d'une *technè*, d'un savoir, mais une relation passive avec une voix divine qui parle par leur bouche. Le rhapsode est celui qui

---

[4]J'ai écrit ces lignes avant de lire le passage de *Faux pas* où Blanchot interpète le commentaire de Poe comme mise en oeuvre d'une "nécessité pure," comme démonstration "de la conscience et de la volonté créatrice." Selon Blanchot, Poe y "a montré comment l'esprit aurait dû produire ce poème s'il avait été affranchi de toute activité désordonnée" (325). Cette interprétation, qui, apparemment refuse l'image de l'écrivain-artisan, ne fait en fait qu'unir en une seule image l'écrivain-génie-artisan; la "nécessité pure" ne saurait être qu'une force qui dépasse la subjectivité accidentelle de l'écrivain, une force qui serait l'Absolu comme Volonté.

appartient encore à l'oralité, il *récite* une histoire qui lui vient d'ailleurs. Tout ceci pour dire que l'écrivain semble lié, dès le début, à une force qui le dépasse et qui est plus "naturelle," plus "élémentaire" que le pouvoir de la raison. Le terme même de "génie" est, par ses origines grecque (*-geneia* "production, formation") et latine (*genius* "divinité tutélaire"), lié à une puissance originaire, comme la puissance de la nature, ou à un pouvoir surhumain, divin. Il commence à être associé avec la puissance créatrice vers la fin du XVIIe siècle et devient le mythe le plus puissant de l'écrivain pendant le romantisme, quand on assimile le *Witz* à l'ingéniosité de l'esprit. Un esprit plus ironique, comme Gautier, prend un peu à rebours le concept de "génie" et déclare dans *Mademoiselle de Maupin* qu'il ne fait pas partie de ces gens "bornés," car il n'a pas l'assiduité de s'astreindre à *un* problème et de le finir (246-48). Il commence quelque chose, mais sa passion est toujours en une sorte d'excès par rapport à la chose poursuivie, ce qui fait qu'il ne peut jamais aboutir quelque part. Gautier—ou plutôt le narrateur--fait indirectement un parallèle entre sa manière d'écrire et sa manière d'aimer, entre la structure du savoir et celle du désir, les deux étant décrites comme procédant d'un manque absolu. Il met la génialité—car ce n'est pas difficile pour le lecteur de comprendre que, tout en s'excluant de la catégorie de "génie," Gautier ne fait qu'affirmer son appartenance à un autre type de génie, le "vrai," le romantique—sous le signe du désir d'absolu. Ou du désir, tout court. Dans *L'Art romantique*, Baudelaire voit dans le génie "l'enfance retrouvée à volonté" (49), dans le sens que le génie, comme l'enfant, a la capacité permanente de s'émerveiller devant le monde, ou plutôt que les choses ne cessent d'avoir pour lui, un visage merveilleux, mais, à l'encontre de l'enfant, il est doué

d'un esprit analytique qui lui permet d'ordonner les impressions amassées grâce à la sensibilité. La sensibilité, caractéristique essentielle de l'enfant, et la raison sont ainsi les deux traits du génie, la première étant une sorte d'ivresse naturelle ou, pour le dire autrement, l'inspiration.

L'inspiration fait l'objet de tout un chapitre dans *L'Espace littéraire* ("L'Inspiration, le manque d'inspiration"), chapitre précédé par "Le regard d'Orphée" vers la fin duquel on trouve cette phrase: "L'inspiration, par le regard d'Orphée, est liée au *désir*. Le désir est lié à l'*insouciance* par l'*impatience*" (184). Qu'est-ce qu'Orphée regarde, qu'est-ce qu'il voit en Eurydice? Il regarde l'au-delà, l'absolu, la mort. Son désir est désir de ce qu'il ne peut posséder que sous peine de mort. La parole commence avec le désir de quelque chose qui se dérobe à toute saisie. Ecrire, c'est le "saut"--Blanchot insiste sur ce mot--, le "saut de l'inspiration:" "Le saut est la forme ou le mouvement de l'inspiration" (185). Qu'est-ce que cela veut dire? Le saut est nécessairement saut d'un monde à l'autre, du réel dans la fiction, et ce saut ne peut être fait que s'il est sous-tendu par un désir d'unité de ces deux mondes. Que s'il est *saut mortel*, comme le saut dans le vide des athlètes au cirque. Le désir est lié donc à une unité mythique, et c'est cette unité première, ce langage pur que les surréalistes ont tenté de ramener à la surface par l'écriture automatique, essayant d'écarter la médiation de la raison et mettant la main qui écrit en contact avec "quelque chose d'originel" (*EL* 187). Mais, dit Blanchot, cette écriture n'est pas l'écriture d'un "je," elle est écriture sans pouvoir, car la vraie écriture ne commence que lorsqu'on réussit à maîtriser cette passivité par l'impatience, quand on se détourne, comme Orphée et Ulysse, de cet espace originel et vide. Blanchot appelle

"impatience" la médiation: soit la raison ou la représentation.[5] L'inspiration serait donc cette force au-delà de toute médiation qui nous mettrait en contact direct, "élémentaire" avec un espace et un temps originaires, mythiques. Elle serait le propre du génie, car c'est lui qui se tient le plus près de cet espace originaire (la comparaison du génie avec un enfant, faite par Baudelaire, est, dans ce sens, très cohérente, car l'enfance est plus proche d'un "état originel"). Certes, Blanchot, n'appartient plus à une époque qui lui permette d'employer sans distance des termes comme celui de "génie." Après *Faux pas* il cesse d'ailleurs, à ma connaissance, d'employer le mot. Mais quand il parle du "poète" ou de "l'artiste" ou de "l'écrivain," c'est à un écrivain par excellence qu'il se réfère, à un écrivain dont la figure se détache sur un fond de souche romantique. Plus précisément, à ce que le romantisme a désigné par le mot "génie."[6]

Le détournement de l'espace originaire est appelé par Blanchot "insouciance:"[7] c'est le côté "mondain" de l'écrivain, pour ainsi dire, le côté qui fait qu'en trahissant la voix de l'origine, il peut écrire. L'insouciance serait le contraire du désir, la puissance non-inspirée de l'écrivain, car son côté non-inspiré est aussi une puissance: la puissance qui fait que Goethe ne succombe pas comme Hölderlin ou comme Nietzsche, c'est le

---

[5]Pour ne donner que deux exemples: dans *L'Espace littéraire*, il affirme que par "impatience" on remplace le "terme" chez Kafka par des substituts; dans *L'Ecriture du désastre*, il associe notre désir messianique à l'impatience (pp. 214-216).

[6]J'ai en vue ici seulement *Faux pas, L'Espace littéraire, Le Livre à venir.*

[7]Kafka, que Blanchot cite dans *L'Espace littéraire,* affirme dans son *Journal* que les hommes ne peuvent retourner au Paradis à cause de leur *négligence.* Le concept d'*insouciance* est très proche de la *négligence* de Kafka et une sorte de variante du *divertissement* pascalien, si on entend celui-ci seulement comme "détournement de l'origine" et appartenance à la "mondanité."

pouvoir de renoncer à l'impossible. Cette vision de l'écriture comme résultat de deux forces apparemment contradictoires—le désir et la raison, l'inspiration et le travail, est explicitement anti-dialectique, car elle suppose, finalement une seule et même énergie.

Cela, d'un côté. Mais de l'autre, elle implique une vision de l'écrivain comme Sujet absolu, comme puissance impersonnelle qui fait l'œuvre même. On pourrait très facilement démontrer cela si on prend en compte deux textes de *Faux pas*, les deux sur Goethe: "Goethe et Eckermann" et "André Gide et Goethe." Blanchot y parle de Goethe comme d'une puissance créatrice unique, de la plus grande qui ait jamais existé, et il emploie pour la définir, le mot "génie." Voyons en quoi consiste cette puissance: "Les rapports de Goethe et de sa vie, *l'unité* profonde qui lui a fait exprimer dans une même poussée *son existence comme forme et son art comme puissance vivante* restent le caractère fondamental de son génie" ([j'ai souligné] 313). Ou, dans un autre endroit: "sous le signe de son démon créateur de figures, il était parvenu à donner à son moi une forme si absolue que pas une de ses expressions n'était accidentelle" (309). Ainsi le génie est-il vu comme celui qui désire une unité profonde, l'unité du réel et de l'art: il vit sa vie comme si elle était une œuvre d'art, en transformant l'accident en destin, et il écrit en se soumettant à la voix de son démon intérieur. L'artiste est celui qui existe seulement dans et comme œuvre. L'homme de la quotidienneté qu'il est quand il n'écrit pas, fait aussi partie de cet être mythique qui colle à son destin, héros de la création, qui va finir sa vie comme Goethe, en disant "Mehr licht" ou comme Blanchot, en offrant au public

en guise de "derniers mots" *L'Instant de ma mort.*[8] Ce héros est mythique, parce qu'il est la puissance formatrice même, il est, caché, la force plastique derrière l'œuvre, la force qui fait possible la multiplicité changeante des images de la création. En tant que puissance formatrice qui se cache derrière une multiplicité de possibles, il est un prototype—ce qui fait possible la forme même. L'écrivain est alors celui qui donne forme, et lui-même est la figure exemplaire de cette forme qu'est la littérature. Figure de la figuration, il est lui-même, figure absolue capable d'unir deux contraires, la vie et l'art, en un seul, en vivant la vie comme art et en faisant de l'art une force capable de donner vie. Ainsi, il est la figure de l'auto-production, de celui qui, en tant que sujet absolu, n'a pas besoin de passer par la médiation, parce qu'il est, lui, son propre médiateur.[9] En tant que tel, il est divin, inspiré.

2.3 Orphée et Ulysse, figures de l'écrivain

Orphée et Ulysse sont les deux figures de l'écrivain chez Blanchot.[10] Les deux,

---

[8]On pourrait voir dans la vie même de Blanchot, dans son désir d'effacement, un désir de totale fidélité au destin de l'Ecrivain, un désir de ne pas exister au-dehors des mots. Dans ce sens, il est très probable que *L'Instant* a le rôle de couronner ce destin, et que ses derniers mots, "ma mort, désormais toujours en instance," sont, en effet, les derniers mots de Blanchot. Mots par lesquels sa vie et son oeuvre sont unies dans un espace d'une continuité totale, sans défaut.

[9]Je reprends ici d'une manière très condensée, certaines idées de Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe de *L'Absolu littéraire* (Seuil, 1978) sur la relation entre la figure du génie dans le romantisme allemand et la médiation ou la création.

[10]A ces deux figures, il faudrait ajouter une troisième, Narcisse, mais son analyse dépasse le cadre de mon projet, car elle implique, dans le discours de Blanchot du moins, le recours à la psychanalyse. De plus, la présence du mythe de Narcisse (dans *L'Ecriture du désastre*) est beaucoup plus tardive chronologiquement que celle d'Orphée et d'Ulysse, et appartient à une mise en question du mythe qui ne se laisse perçue que d'une manière très ambigüe dans les écrits des années cinquante-soixante.

personnages mythiques dont l'histoire est liée au rapport avec un autre (féminin)—Eurydice, les Sirènes--, vu comme une profondeur fascinante: l'Enfer, l'endroit morganatique où les Sirènes disparaissent. Eurydice et les Sirènes sont l'image d'une séduction mortelle, créatures aux corps fuyants, qui apparaissent et disparaissent à l'instant, invisible (Eurydice), volatiles ou glissantes (les Sirènes sont représentées soit ayant le corps d'un oiseau, soit celui d'un poisson).

Les faits du mythe d'Orphée, tel que Blanchot le raconte dans "Le regard d'Orphée" *(L'Espace littéraire),* sont les suivants: Orphée descend aux Enfers pour arracher Eurydice à l'obscurité. Cet arrachement n'est possible que s'il ne la regarde pas, s'il obéit à l'interdit de l'invisible. Orphée transgresse la loi et perd Eurydice tout en se perdant lui-même, mais il nous en fournit, du coup, l'histoire. Celle-ci est donc l'histoire de sa propre possibilité: pour que le récit d'Orphée soit, il faut que la transgression contenue dans le mythe (le regard d'Orphée) ait déjà eu lieu. Mais la transgression implique l'existence initiale d'un interdit, donc d'une loi. Or, cette loi est justement celle que le récit pose, qui naît au cours du récit, tout en étant ce qu'il raconte, son contenu. La séparation entre événement et langage n'existe pas, le mythe *est* lui-même langage, langage sacré, *logos.*

Si nous prenons la lecture du mythe comme une lecture de l'origine de l'œuvre d'art, le *regard* d'Orphée coïnciderait avec la naissance du *sujet* qui, en prenant conscience de sa mortalité, *fasciné*, serait amené à objectiver la lourdeur de cette conscience dans la création artistique. Celle-ci serait alors la possibilité d'une maîtrise, mais aussi d'une délivrance—légèreté, détachement. "L'autre nuit" qu'Orphée maîtrise

dans le chant est l'espace mythique lui-même devenu passé, “effroyablement ancien” et, par conséquent, intériorisé par un “sujet” inquiété dorénavant à faire ressortir de la nuit de l'oubli, par les voies de l'irrationnel, ce qui ne se laissera plus approcher, mais seulement pressentir comme *à venir*. La naissance de l'art est dite simultanée avec l'oubli du mythe, abîmé dans l'inconscient. Le “détour” d'Orphée du point de la fascination--Eurydice—est le détour par le travail efficace et technicisé qui donne naissance au chant diurne mais qui éloigne en même temps le Poète de la nuit mythique de la rencontre non médiatisée avec Eurydice. La “leçon” du mythe serait donc la suivante: l'apparition de la Loi comme interdit qui invite à la transgression, la naissance du sujet en tant qu'être fini, le travail et l'origine de l'art comme “jeu” séparé du mythe, sont les différents visages d'un seul et même événement. La nuit sacrée et démesurée est enfermée dans les limites du chant qui lui donne sa mesure, le rythme. Le rythme est donc la médiation qui fait possible la sortie de ce qui n'a pas de limite, de l'informe ou de l'intangible. Car Orphée est celui qui maîtrise la nature par le rythme de son chant, et Ulysse, par la ruse, donc par quelque chose qui est un “biais,” qui respecte et franchit à la fois la loi. La ruse consiste à mettre une limite entre soi-même et ce qui se fait entendre dans les voix des Sirènes, et à entendre ces voix non plus comme profondeur merveilleuse et abyssale, mais comme rythme; à “objectiver” la terreur en spectacle.

L'autre mythe que Blanchot raconte, le mythe des Sirènes (“Le Chant des Sirènes” dans *Le Livre à venir*) place le désir d'oeuvre sous le signe d'une ancienne union entre le réel et l'imaginaire. Attirés vers un espace inconnu par la promesse énigmatique d'un chant parfait, qui, jamais accomplie, tient les navigateurs à distance de la satisfaction du

désir, ceux-ci existent seulement comme agents d'un mouvement ayant lieu dans cet écart qui fait que le récit est; si le chant des Sirènes s'était donné immédiatement, abolissant la distance contenue dans la promesse, il n'y aurait pas eu de récit. Ainsi, la rencontre avec le chant des Sirènes est la rencontre impossible du réel avec la fiction.

Pour ce qui est d'Ulysse, il se fait ligoter au mât pour échapper à la fascination mortelle du chant, en le maîtrisant "sans risque et sans en accepter les conséquences" (10). Cela pourrait se traduire: l'art c'est l'Absolu maîtrisé (donc relativisé), c'est le pouvoir de la technique qui vainc les Sirènes et le monde mythique. De héros mythique, Ulysse devient un travailleur, un artisan, et le chant qui ne faisait que se raconter soi-même, un "épisode," chant raconté qui divertit et transforme le temps humain en jeu. La chute dans l'histoire se fait par le biais du travail et par l'introduction d'une limite entre l'espace imaginaire des Sirènes et le réel d'où Ulysse contemple l'art ainsi naissant. Seul à entendre le chant, déjà part d'une élite à laquelle les autres—les rameurs avec les oreilles bouchées—vont être subordonnés, Ulysse vient à soi comme artiste et comme maître à la fois. Cet emploi du mythe d'Ulysse comme mythe exemplaire pour l'origine de l'art, du moi et du pouvoir maîtrisant de la raison, a été fait aussi par Horkheimer et Adorno dans *La Dialectique de la raison*. Et les deux philosophes allemands et Blanchot cherchent dans le mythe des Sirènes l'origine d'une *maîtrise*. Ce que Blanchot appelle le "bon sens" d'Ulysse, sa "médiocre jouissance" au spectacle des Sirènes qu'il peut s'offrir par la ruse de l'attachement au mât, est dans la lecture de Horkheimer et Adorno, la distance qu'il réussit à mettre entre le mot et la chose, la séparation introduite dans le monde entre le réel et l'imaginaire, la chute du *logos* en langage et donc l'avènement de

l'art comme spectacle. En se ligotant au mât, c'est son soi qu'Ulysse rassemble autour d'un principe axial, tout en se séparant d'avec le monde naturel environnant. Ligoté au mât, il fuit les Sirènes comme il fuit l'être préhistorique aux contours brouillés qu'il était et qui le menace de dissolution. Le monde devient quelque chose à contempler, à imiter ou à maîtriser.

Cette histoire "originelle" qui est pour Horkheimer et Adorno l'histoire de l'origine (dialectique) de la raison, est pour Blanchot l'histoire de quelque chose "à venir," qu'il va appeler Oeuvre et qui cache en elle, inaccessible, le paradis perdu du mythe d'où elle provient. Naviguant vers un avenir dont le but est un progrès d'autant plus relatif que le but n'est pas perceptible, l'homme s'attache avec fascination à ce point fixe où il espère retrouver le repos abandonné dans la nuit mythique. Dans la lecture spéculative de Blanchot, ce but impossible est l'illimité ouvert par une attente sans fin ou à laquelle seulement l'impatience de la figuration pourrait mettre fin. Pour Adorno, la "ruse" d'Ulysse qui se traduit pour Blanchot en un désir de tenir en échec les dieux, est la maîtrise de la nature par la raison en s'adaptant à ses propres lois, donc en l'imitant. Toute la dialectique d'Adorno est organisée autour de l'idée que ce qui est dépassé devient l'autre de l'élément gagnant, en le hantant de l'intérieur. Pour Blanchot ce qui compte n'est pas de retrouver cet autre--l'acte le plus narcissique que la raison puisse faire en cherchant incessamment le fondement de son identité--, mais de penser le dépassement du mythe comme l'origine du désir métaphysique.

"Ecrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps" (*EL* 20). Cette absence de temps qui est celle du mythe renvoie à un temps suspendu où il n'y a pas de

désir, donc pas de manque. Dans la totalité de l'Oeuvre, c'est peut-être le manque de ce manque que l'écrivain cherche, quelque chose qui clôt comme “un dernier mot” la béance ouverte par l'abandon de l'origine.

Dans le fragment “La Préhension persécutrice” de *L'Espace littéraire*, Blanchot fait appel à l'image d'une main “malade” qui ne peut cesser d'écrire, et à une autre main, celle-ci capable de la vraie maîtrise, “de saisir le crayon et de l'écarter” (15-16). La main incapable de s'arrêter, en quête d'une ombre, est ce qui en nous est tourné du côté de l'infini, désirant l'oeuvre à laquelle le poète appartient. L'autre main qui rend “ses droits...à l'instant” est “l'exercice d'un pouvoir.” Elle appartient au travail et son produit est le livre.

Les oreilles du côté de l'infini, mais le corps du côté du réel, comme les deux mains de Blanchot, Ulysse appartient à un temps plus proche du nôtre qu'Orphée. Sa “ruse” est la raison au travail, le “calcul de l'intérêt” (Bataille), la “mesure” (Blanchot). Si la démesure d'Orphée, sa souveraineté absolue est payée par le déchirement de son corps, Ulysse, lui, réussit à maintenir l'unité de son corps au prix du renoncement à cette souveraineté, en prenant le chemin infini du progrès relatif.

> L'œuvre n'est pas moins dangereuse pour l'homme qui, lui ayant retiré les prestiges et la démesure du sacré, veut la maintenir à son niveau, veut s'affirmer en elle comme maîtrise, réussite, accomplissement heureux et raisonnable du travail. Il apparaît bientôt que l'œuvre d'art n'est nullement maîtrisée par la maîtrise, qu'elle n'a pas moins trait à l'échec qu'à la réussite, qu'elle n'est pas une chose qu'on puisse faire en travaillant, que le travail en elle n'est pas honoré, même lorsqu'elle l'exige, mais dénaturé profondément. Dans l'œuvre l'homme parle, mais l'œuvre donne voix, en l'homme, à ce qui ne parle pas, à l'innommable, à l'inhumain, à ce qui est sans vérité, sans justice, sans droit, là où l'homme ne se reconnaît pas, ne se sent pas justifié, où il n'est plus présent, où il n'est pas homme pour lui, ni homme devant Dieu, ni dieu devant lui-même. (*EL*

242)

Par le travail et la maîtrise que celui-ci confère à l'homme, l'homme essaie d'"arrêter" l'infini à son niveau. De son désir d'infini, il fait une chose--le livre. Mais l'œuvre est toujours hantée par l'échec d'Orphée d'amener Eurydice à la lumière, par l'histoire de son origine même qui est celle de la séparation de l'homme de son côté "inhumain," c'est-à-dire divin. Cet incessant questionnement de son propre commencement et de tout commencement qui retire à l'homme la possibilité de toute maîtrise, est un rappel que l'œuvre adresse à celui-ci, que sa part la plus "réussie," son être travailleur, est aussi un être fragmentaire, et que son être total et impensable, sera toujours de l'autre côté, de ce que Blanchot appelle "l'échec."

> L'œuvre dit les dieux, mais les dieux comme indicibles, elle est présence de l'absence des dieux et, en cette absence, elle tend à se rendre elle-même présente, à devenir non plus Zeus, mais statue, non plus le combat réel des Erinnyes et des dieux clairs, mais tragédie inspirée, et quand les dieux sont renversés, le temple ne disparaît pas avec eux, il commence plutôt à apparaître, il se révèle en continuant d'être ce qu'il n'était d'abord qu'à son insu: *le séjour de l'absence des dieux*. (*EL* 242)

Le poème sacré, le poème qui n'est pas encore "art" ou "œuvre" est l'espace où se déroule un combat *réel* entre deux principes opposés--le Bien et le Mal, le commencement et la fin--une *tension* qui, comme dans les démonstrations de physique de la création du monde, est elle-même fondement et origine. Une fois devenu art, désacralisé, le poème se transforme en "statue," il est lui-même le temple où se réfugient les dieux qui ne parlent plus dans le monde, "séjour de l'absence des dieux."[11] En

---

[11]Ici, la métaphore de l'art comme temple ou comme statue est une référence immédiate à Heidegger, d'où vient l'idée de l'abri sacralisé par le retirement des dieux.

d'autres mots, l'art apparaît quand les dieux se retirent, mais, paradoxalement, il leur permet de se révéler. Dans le poème sacré, il n'y a pas de distance entre le monde et les dieux, donc il n'y a pas de possibilité de révélation. Seule, la distance permet la révélation. L'homme reçoit une voix quand le dieu devient une transcendance, une absence. Blanchot est très proche de dire que l'homme reçoit une voix pour témoigner de l'existence d'un dieu absent.

2.4 Le mythe de Blanchot: Où commence la littérature?

Dans *La Part du feu,* Blanchot se réfère au "mythe de Mallarmé" comme signe de l'accomplissement d'un langage total en tant que silence (68) et fait un parallèle intéressant entre le silence comme langage mythique, inaccessible, et le silence qu'on trouve dans l'opération la plus immédiate du langage, l'opération par laquelle le mot rend absente la chose, l'éloigne d'abord, pour la signifier ensuite.[12] Tout au long des premiers essais de *La part du feu* (les essais sur Kafka, Mallarmé et Paulhan), Blanchot souligne ce paradoxe du langage littéraire qui consiste en l'absence, d'un côté, du monde et des choses, réalisée par le langage, et de la présence, de l'autre côté, de cette absence, glorifiée, dans et par l'intermédiaire des mots. Le langage littéraire est en quête ainsi, du monde des choses, d'où il tient sa source, et vers lequel il va comme vers une rive impossible à atteindre, en s'élançant vers sa mort: "c'est ce mouvement vers son

---

[12]Voir 3.1, la première partie du chapitre “La chose et le langage,” où je parle de l'influence de Hegel sur Blanchot, et où j'analyse les passages où Blanchot fait des “improvisations” à partir de la citation de Mallarmé “Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets,” citation de “Crise de vers.” *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1954) 368.

impossibilité qui est sa condition et qui le fonde" (28). Si la parole devient possible à partir de la séparation du monde des choses, si on parle à partir d'une absence, à partir de la séparation de ce qui est pour nous le domaine de l'objectif, l'écriture tend à "nous libérer de ce qui est" (46), elle tend à objectiver ce qui l' a rendue possible: le désir d'un commencement absolu, le "silence" de Mallarmé, un silence qui serait le Paradis perdu et dont la vague mémoire est l'ombre de nos mots. Autrement dit: l'écriture tend à nous libérer du mythe, c'est-à-dire de ce dont elle procède, si elle est, comme dit Blanchot, authentique. Blanchot le dit donc—et il le dit explicitement dans les textes consacrés à Kafka de *La Part du feu*, et indirectement dans "Le regard d'Orphée" de *L'Espace littéraire*, dans "Le chant des Sirènes" du *Livre à venir,* dans l'exégèse de tel ou tel auteur de *Faux pas* ou de *La Part du feu*: la littérature commence avec le sentiment du manque de la présence de l'être, avec la nostalgie du "mythe" dont on est séparé.

Si l'essence du langage s'exprime par la distance que nous mettons entre nous et les choses, l'authenticité de la littérature et du récit en particulier est mesurable, elle aussi, selon cette distance. Quand, dans *Les mots et les choses*, Foucault parle d'un monde où, jusqu'au XVIe siècle, les mots et les choses n'étaient pas entièrement séparés, mais cohabitaient, pour ainsi dire, dans une interpénétration joyeuse, il délimite la pré-modernité selon justement le critère de cette distance non encore accomplie. A partir de Mallarmé, Blanchot voit dans toute écriture un écart qui exprime l'essence même du langage, mais, indépendamment de Mallarmé, et, plus tard, sous l'influence de Foucault, il arrive à voir dans cet éloignement, une fidélité de la littérature à l'histoire. Près de Mallarmé, il dit donc:

> Le récit de fiction met, à l'intérieur de celui qui écrit une distance, un intervalle (fictif lui-même), sans lequel il ne pourrait s'exprimer. Cette distance doit d'autant plus s'approfondir que l'écrivain participe davantage à son récit. Il se met en cause, dans les deux sens ambigus du terme: c'est de lui qu'il est question et c'est lui qui est en question—à la limite, supprimé. (*PF* 29)

Il n'est pas difficile de saisir derrière ces dernières lignes, la voix de Mallarmé parlant de la disparition élocutoire du poète.[13] A première vue, il peut paraître hasardeux de parler de "poésie" et de "récit" comme s'ils étaient la même chose, mais du point de vue de l'*essence* du langage, Blanchot n'accepte pas (dans les textes de *La Part du feu* que je suis en train d'analyser, mais aussi dans l'ensemble de son oeuvre) que le langage de la prose soit différent de celui de la poésie: "un récit écrit dans la prose la plus simple suppose déjà dans la nature du langage un changement important" (79). Ce changement réside justement dans la distance réalisée par le langage, dont je viens de parler. Blanchot reprend ici la réflexion sur le paradoxe du langage littéraire qui est absence et présence à la fois. L'irréalité de la fiction tient à distance les mots, en les séparant à jamais du monde des choses. Cependant, les mots ne se contentent pas non plus de cette valeur abstraite, de "leur pure valeur de signe . . . , et à la fois . . . matérialisent ce qu'ils signifient" (81). Le paradoxe de la fiction est que les mots nous mettent en rapport avec une irréalité, mais ils aspirent en même temps à devenir plus réels, "à se constituer en un langage physiquement et formellement valable, non pas pour devenir le *signe* des êtres et des objets déjà absents puisque imaginés, mais plutôt pour nous les *présenter*" (88). Entre absence et présence, le langage de la fiction se réalise donc, en nous délivrant de

---

[13]Cf.: "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots. . . ." *Op. Cit.* 366.

l'oppression du réel et en le refaisant, dans l'au-delà de l'imaginaire. "Poésie est délivrance," dit Blanchot dans le texte sur Kafka, délivrance de moi-même et du monde: "je me suis engagé en un autre où pourtant je ne me retrouve plus" (29). Et Blanchot glisse ici de la "poésie" de nouveau au "récit," ce qui nous fait penser que ce n'est pas le "genre" qui le concerne, mais l'écriture comme telle, pour autant que toute écriture authentique exprime, par rapport au réel, cette distance du "vrai" monde:

> ainsi s'explique en partie que les récits de Kafka soient des mythes, des contes extraordinaires, au-delà du vraisemblable et du réalisable: c'est qu'il s'y exprime par cette distance incommensurable, par l'impossibilité où il est de se reconnaître. Il n'est pas possible que cette vermine, ce soit lui: c'est donc lui dans sa condition la plus intime et la plus irréductible. (*PF* 29-30)

Il y a dans l'affirmation précédente trois termes qui engagent notre attention: "récit," "mythe," "distance incommensurable." Les récits de Kafka sont des mythes, donc des présentations a-historiques, des adéquations parfaites entre temps-espace, langage-chose, justement parce que Kafka s'y exprime par la plus grande distance que l'écrivain ait mise jusqu'à l'époque entre lui et le monde. Dans *L'Entretien infini*, Blanchot va conceptualiser cette distance sous la notion du *neutre*, et, si cette notion est très complexe chez lui, si elle a été analysée de beaucoup de manières, on peut la réduire, dans le cadre de cette discussion à ce que Blanchot lui-même appelle, toujours dans *L'Entretien, l'impersonnel*. Dans plusieurs textes de ce livre, il prend Kafka et Flaubert comme les moments inauguraux de l'écriture "impersonnelle" ou "objective" ou "neutre," qui ouvre la voie vers la littérature du XXe siècle. La situation paradoxale de cette écriture est qu'elle est l'écriture de quelqu'un qui se sent tellement éloigné de l'intimité des choses, qu'il est réduit, finalement, à un état qui le rend presque semblable

à ces choses mêmes—"vermine"--, et, de cet état, inhumain, il ne peut parler qu'avec la voix anonyme, impersonnelle de celui qui a perdu son intériorité pour rejoindre le monde du silence originel.

> Le récit impersonnel et mythique, considéré comme fidélité à l'essence du langage développe nécessairement des contradictions. Nous avons remarqué que le langage n'était réel que dans la perspective de *non-langage* qu'il ne peut réaliser: il est tension vers un horizon dangereux où il cherche en vain de *disparaître* . . . (*PF* 30—j'ai souligné)

Issu du rêve de l'unité originaire des choses, le langage de ce que Blanchot appelle "le récit impersonnel et mythique," c'est-à-dire le langage où s'exprime à son plus haut degré la distance de l'écrivain, revient de l'autre côté au point de l'origine: il est non plus le "cri" de l'homme primitif, mais la "conscience sans sujet," seule capable d'atteindre "le fond obscur des choses" (48). Ainsi, le récit et le poème, comme formes de la parole authentique, représentent-ils pour Blanchot l'espace où s'unissent "le fond obscur de l'être et la transparence de la conscience qui fonde" (109). Plus le poète veut atteindre ce fond obscur de l'origine absolue, plus il s'approche de la pure transparence de la conscience. Les deux poètes qui nous sont toujours donnés comme exemples de cette dépersonnalisation de l'esprit—encore que de manière différente, l'un par l'approche de la non-parole comme silence, l'autre, comme folie—sont Mallarmé et Hölderlin. Mais, au-delà de ces exemples extrêmes et qui sont exemplaires pour avoir transformé en destin l'expérience de l'écriture, Blanchot trouve dans cette expérience le principe même de l'acte poétique. Voulant embrasser la totalité des choses qui, par un rapport immédiat de l'une à l'autre, et de l'une au Tout, s'affirment comme présence totale, le désir secret du poète est de *se fonder lui-même*, "de se créer à partir de cette totalité que lui-même crée"

(109). Ce désir secret fait que le poème, à son tour, soit sous-tendu par une tendance fondamentale: "l'intention première sous laquelle le poète se sent venir dans l'intimité des choses et leur présence totale" (113). Mais, s'il y a un but caché du poème et du texte littéraire en général, et si ce but est la présence "surnaturelle" des choses, il s'ensuit que les images du texte ne désignent pas des choses ou des personnes telles qu'elles existent en réalité, mais leur manque. Eloignée du monde de l'usure et du réel, la chose visée par le poète retourne dans le texte, en apportant avec elle la trace de cet éloignement même. Au-delà de la circonstance du réel, dans l'espace ambigu du texte, elle est infiniment autre, comme les personnages féminins des romans de Proust. Le manque, l'absence, la distance sont des mots qui reviennent dans tous les passages où Blanchot parle de l'imagination, de l'image ou de l'imaginaire. L'imagination désigne ce qui nous manque dans les objets du réel; l'image nous renvoie au rapport du poète avec la chose qu'elle remplace, à la manière dont il réussit à se l'approprier en la détruisant; c'est "le moyen trouvé par le poète pour vivre avec elle, sur elle et contre elle" (112). Enfin, Blanchot fait appel à quelqu'un qui, contre lui-même, a confondu parfois "imaginaire" et réel, mais qui, au fond, savait très bien les distinguer—Sartre. Selon Sartre, lu par Blanchot,[14] l'acte même d'imaginer

> suppose qu'on s'élève au-dessus des objets réels particuliers et qu'on s'oriente vers la réalité prise dans son ensemble, non, il est vrai, pour la concevoir et la vivre, mais pour *l'écarter* et, dans cet écart, trouver le jeu sans lequel il n'y aurait ni image, ni imagination, ni fiction. L'imagination repousse l'insistance des présences de détail et fait surgir le sentiment de la présence totale. (84—je souligne)

---

[14]Blanchot ne donne pas le titre du texte auquel il se réfère, mais il s'agit probablement de *L'Imaginaire.*

On peut voir très bien que Blanchot retrouve dans la description sartrienne de l'imaginaire comme *écart* des choses, sa conception à lui de l'essence du langage. Si nous essayons de tirer de *La Part du feu*, en son ensemble, une vue unitaire de cette essence, il est clair que la distance qui nous sépare de l'unité du monde, exprime pour Blanchot la distance que nous mettons entre le langage et nous, et que plus nous sentons cette unité se dérober, plus nous essayons de nous l'approprier en élargissant la distance entre le langage et nous, en nous le faisant totalement étranger. C'est "cette tentative de dépossession et du langage et de nous-mêmes" que Blanchot appelle l'expérience littéraire (178). A plusieurs reprises, il a analysé le commencement de cette expérience dans le passage du *Je* au *Il*: il l'a fait à propos de Kafka (*PF* 28-29), à propos de lui-même (premières pages de *PAD*), en parlant du roman contemporain (*PF* 178) et de Michel Leiris (*PF* 248). En tant qu'essence du langage, l'"objectivité," la "neutralité" de celui-ci existe donc depuis toujours—Blanchot prend l'exemple de *La Guerre et la Paix* comme chef-d'oeuvre de l'écriture objective (178). Cette impersonnalité trouve son corrélatif dans le langage de la traduction qui exprime symboliquement la vue que le langage littéraire n'est que la traduction approximative d'un langage (plus) originel vers lequel elle tend.[15] Mais, si l'"objectivité," appartient, comme telle, au langage littéraire, il n'empêche que Blanchot distingue dans l'histoire de la littérature une neutralisation croissante de la voix qui parle, à tel point que le langage (ou ce qu'il exprime) semble se transformer en une *chose* chez ses représentants symptomatiques de la modernité: la page

---

[15]Cf. Le texte "Traduit de..." où Blanchot reprend le titre du livre de Bousquet, *Traduit du silence.*

blanche (chez Mallarmé), l'insecte (chez Kafka), la métamorphose animalière successive chez Lautréamont, qui reflète, dit Blanchot, le désir d'un repos absolu, ou encore, le tout du *Livre de Maldoror*, qui se veut absolument clos sur lui-même, dehors sans dedans, chose (169, 163). Il y a donc, de la part de Blanchot, une préoccupation constante, qui va de *Faux pas* à *La Part du feu*, et plus tard, à *L'Entretien infini*, pour la littérature contemporaine comme "récit objectif," et surtout, pour la signification profonde de cette nouvelle (et ancienne, à la fois, comme on l'a vu) forme d'écrire. Dans le texte "Traduit de...," il fait une analyse du roman contemporain—ici, comme dans d'autres essais, il ne fait pas la différence entre "récit" et "roman," et prend le premier terme en son sens générique—et de ce qu'on appelait à l'époque, "la technique du récit objectif." Il en résulte des considérations très proches de celle que fera un peu plus tard Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*: des héros "privés de toute réalité intérieure," qui "ne sont rien d'autre que les opinions banales, socialement interchangeables, qu'ils expriment, rien d'autre que les actions vides qu'ils accomplissent . . .; "l'histoire ne se raconte plus, mais elle se fait, elle se réalise sous nos yeux, par les actes des personnages, et nous ne connaissons d'elle que ce que leurs actions nous en apprennent" (*PF* 178). Cependant, par un mouvement qui lui est propre, dès que Blanchot fait ces affirmations, il s'en éloigne aussitôt, pour dire que “l'objectivité” de ces romans n'est peut-être rien d'autre que "l'exigence fondamentale de toute oeuvre de fiction et peut-être même de toute expression littéraire" (178).

La distance du *vrai* monde et du langage originel est donc ce qui fait l'authenticité de la vraie parole. Mais on verra que Blanchot élargit encore le champ de manifestation

de cette distance au niveau des sentiments, dans un autre essai de *La Part du feu*, "Adolphe ou le malheur des sentiments vrais." Blanchot ne s'y soucie pas beaucoup de distinguer entre l'auteur et le narrateur—il parle comme si Constant était Adolphe, et Proust, le narrateur d'*Albertine*--, et il n'en a pas besoin d'ailleurs, car ce qui l'intéresse c'est le mouvement de l'esprit de celui qui écrit, tel qu'il nous est donné par les rapports que le livre met en branle. "Constant, dit-il, est un exemple saisissant du paradoxe qu'il y a au fond de tous les rapports humains, lorsque ceux-ci se donnent pour objet le *manque* qui les constitue" (226—je souligne). Pourquoi le manque? Parce que et Adolphe et Constant, tel qu'il nous apparaît dans son *Journal*, ne peuvent vivre ni avec ni sans autrui, et ce qui apparaît de l'extérieur comme de l'égoïsme et de la froideur, n'est en fait, que le désir de vivre tout à l'extrême, à l'état pur, ce qui équivaut finalement à vivre l'existence comme ce qui leur fait défaut. Mais, l'existence ne se laisse pas vivre dans sa vérité, et les autres ne se laissent pas approcher *tels quels* non plus. Cette *distance* qui nous sépare des autres et qui est l'impossibilité de la *vraie* vie, est la même distance qui nous empêche de voir la beauté de la chose comme partie inséparable de l'unité du monde. Constant

> sait et il sent que cette distance est à la fois la condition et l'objet de ses rapports avec le monde. Il doit être éloigné du monde s'il veut s'en approcher, et il ne peut communiquer avec lui que s'il devient *maître de ce vide*. Ce n'est donc pas Madame de Staël qu'il veut atteindre, mais *la distance même qui l'écarte d'elle, l'absence* qui, au sens le plus vrai, est la seule manière pour les hommes de se rendre présents . . . (227—je souligne)

Essayant d'atteindre l'absence qui le sépare d'autrui, Constant veut atteindre la possibilité même de son rapport avec l'autre, c'est-à-dire il veut vivre ce rapport en tant

qu'absolu. Rien de plus impossible que de s'approprier le vide qui existe entre les hommes, et rien de plus impossible, pour celui qui en a le désir, que de vivre avec cette situation. C'est le paradoxe de Constant et d'Adolphe, qui, pour avoir voulu se confondre avec autrui, ne cessent de s'en éloigner. De Constant à Proust il n'y a qu'un pas: "Proust, comme Adolphe, fait l'expérience du paradoxe de toute communication (paradoxe qui est aussi celui du langage), selon lequel ce qui fonde les rapports c'est leur impossibilité" (231). Et Blanchot cite le subterfuge de Proust qui essaie de saisir la présence totale de l'autre dans l'évanouissement de sa conscience. Endormie, Albertine est enfin, "toute elle-même . . . Si le sommeil nous montre la vie d'Albertine soustraite à tout et rendue sensible dans cet éloignement universel, c'est qu'il nous présente, plutôt que les êtres, leur mise entre parenthèses, leurs relations suspendues et, de ce fait, incarnées à l'état pur . . ." (233).

Celui qui cherche la pureté du langage la cherche dans toutes les manifestations de l'existence. Et il l'a cherche tout d'abord à partir de cette existence qui lui manque et sur laquelle il n'a pas de prise. Mais, même cette quête de ce qui est le plus pur, n'est finalement que l'imposture même.

2.5 L'Imposture de la littérature

"N'avez-vous pas remarqué souvent que rien ne ressemble plus au parfait bourgeois que l'artiste de génie concentré?"
Baudelaire cité par Blanchot, *PF*.

"Constant avait toujours avec soi ce qu'il fallait pour se tuer et pour s'empêcher de mourir."
Blanchot, *La part du feu* 229.

Cette comédie de se tuer et de s'en empêcher, pour se sauver à la dernière minute, jouée de temps en temps par Constant, avec sa petite fiole d'opium, devant ses amantes, exprime symboliquement, la comédie même de la littérature. Blanchot appelle cette comédie la "mauvaise foi" de l'écrivain, et, si la distance est le motif essentiel qui traverse d'un bout à l'autre *La Part du feu*, la mauvaise foi de l'écrivain en est le deuxième.

Le premier écrivain à propos duquel Blanchot parle de cette mauvaise foi, est celui qui a été peut-être le plus pur de tous, le plus dévoué à la littérature, et à la fois, le moins disposé à accepter son jeu, Kafka. "On écrit avec l'esprit et l'on croit saigner," dit Blanchot, en le citant. L'écrivain, même quand il se met entièrement en jeu en écrivant, s'en sort avec une oeuvre qui ne fait qu'auréoler sa prétendue détresse. Il vit dans un "comme si" en faisant semblant d'y croire. "De là l'alibi de tant de mots sanglants, car il n'y a pas de sang" (24). C'est sans doute le mensonge de ce sang que détestait Kafka dans la littérature. Pour démontrer cette situation, Blanchot se sert d'un paradoxe qu'il répète aussi dans d'autres textes: si on écrit "Je suis malheureux," du coup, on cesse de l'être. Le

malheur absolu ne tolère pas sa traduction en un langage qui ne peut être qu'approximatif. Et c'est le même paradoxe qu'il exprimera plus tard, dans *L'Ecriture du désastre*, dans l'un de rares instants où il a de l'humour: "'Les optimistes écrivent mal' (Valéry.) Mais les pessimistes n'écrivent pas" (174). Car, si l'écriture commence avec un manque, pour qu'elle soit vraiment écriture faite de mots et de phrases, elle doit tourner contre l'infini de ce vide toute la mauvaise foi de "l'optimisme" théâtral.

Le deuxième imposteur, c'est Baudelaire, que Blanchot sauve des attaques de Sartre, en rendant coupable la poésie: "La poésie est un moyen de se mettre en danger sans courir de risque, un mode de suicide, de destruction de soi, qui laisse place commodément à la plus sûre affirmation de soi" (142). Le troisième, est justement Sartre, qui, selon Blanchot, a eu, par bonheur pour lui, plus de mauvaise foi qu'il en aurait voulu. "Par malheur, l'oeuvre de fiction n'a rien à voir avec l'honnêteté: elle triche, et n'existe qu'en trichant" (189). "L'honnêteté" visée ici est la morale du roman à thèse que Sartre a parfois théorisé, mais que l'écrivain en lui a refusé de réaliser. "Le roman est une oeuvre de mauvaise foi" et de la part de celui qui écrit, et de la part de celui qui lit, qui se tiennent tous les deux dans l'espace ambigu de l'imaginaire (189). C'est, en fait, en ignorant l'exigence de l'ambiguïté, que l'écrivain, dès qu'il commence à nous livrer des "messages," devient un propagandiste et s'avère malhonnête, car il ne rend justice ni au réel, qu'il trahit par le fait même qu'il est embarqué dans la fiction, ni à la fiction, qu'il traite comme s'il ne savait pas que c'est l'autre du réel. Le texte de Blanchot sur Sartre est ainsi, l'un des plus ambigus qu'il ait écrit, car il parle, d'un côté, de la mauvaise foi de la littérature, et même, de son caractère foncièrement *injuste*, car elle se

veut au-dessus des injustices du réel, et de l'autre côté, il rend hommage à Sartre d'avoir été assez malhonnête pour que *La nausée* soit vraiment de la littérature, mais assez honnête pour que le propagandiste en lui ne se taise pas complètement.

Enfin, pour ceux qui attendent des réponses de la philosophie ou de la littérature, l'essai sur Gide offre, peut-être, une telle occasion. C'est ici que nous est donnée la solution au dilemme de l'écrivain, pris entre le mensonge fascinant de la littérature, et les exigences (morales dans le cas de Gide) du réel, et elle est simple: renoncer à la littérature. Gide a été tenté, comme beaucoup d'autres grands écrivains, par le silence. C'est ce qui pousse Blanchot à le définir comme "le lieu de la rencontre de deux conceptions de la littérature, celle de l'art traditionnel qui met au-dessus de tout le bonheur de produire des chefs-d'oeuvre et la littérature comme expérience qui se moque des oeuvres et est prête à se ruiner pour atteindre l'inaccessible" (220). Et, de nouveau, il s'en prend à la littérature: "La littérature est une expérience malhonnête et trouble, où l'on ne réussit qu'en échouant, où échouer ne signifie rien, où les plus grands scrupules sont suspects, où la sincérité devient comédie . . ." (220).

Mais, l'écrivain que Blanchot met peut-être sur le même plan avec Kafka, en tant qu'appartenant au même point de tension entre la part du feu de l'existence et l'eau froide du travail esthétique, sous laquelle le cercle de la tension se rompt et l'oeuvre devient possible, est un "classique," Pascal. Dans "La main de Pascal," les reproches que Valéry adresse à Pascal, reproches selon lesquelles son désespoir serait trop "travaillé" artistiquement, sont prises comme symptomatiques pour le malaise ressenti devant la littérature. Ces reproches, dirigées contre l'artifice enveloppant toute expérience, dès

qu'elle devient écriture, contiennent, indirectement, une valorisation de l'expérience contre la chute dans le langage. Il semble donc que nous acceptons la beauté du langage pour autant qu'il s'appuie sur la part de l'expérience qui le sauve de son a-moralité. Mais, comme on ne peut rendre absolument sa part et au langage et à l'existence, plus le langage de l'écrivain "est proche de son existence, plus il sent aussi combien, sur le seul plan du langage, son existence est mensonge et combien, sur le plan de l'existence, le langage est toujours possibilité et finalité" (255). Ainsi, la situation tragique de l'écrivain vient-elle de ce qu'il désire, plus que tout, le vrai et la pureté, mais il est forcé, de par sa condition, à vivre dans la zone impure de l'entre-deux. Cependant, pour autant qu'il sait que sa parole vient de cette pureté, il n'y a pas de langage vrai, dit Blanchot, "sans une dénonciation du langage par lui-même" (255). La vraie parole désire unir deux extrêmes, l'absolu du langage et la part du feu de l'existence. Tout ce que le langage peut faire—mais quand il le peut, c'est déjà assez--, c'est de porter, en son au-delà, l'expérience d'un instant par laquelle l'existence de quelqu'un, comme celle de Pascal, "est devenue feu" (258).

Voilà maintenant un passage de la fin de cet essai qui me semble essentiel:

> Cette main que Valéry croit apercevoir au travail, elle est si peu visible, si éloignée du travail, qu'elle est morte; et ce qu'elle trace est le signe de sa propre disparition, la preuve de son incognito, cette absence par la présence où se manifesterait aussi "l'étrange secret" de Dieu. Et sans doute cette trace est-elle encore de trop. Résidu détestable . . . (262)

Il me semble essentiel pour trois raisons: 1. Il associe Pascal à la modernité, voyant dans sa main "morte," comme dans le cas de Kafka, le désir de s'unir au fond originel du langage; 2. Il qualifie la lettre de l'écriture comme "résidu," présence

superflue de ce que devrait être "l'étrange secret "de Dieu; 3. Il nous renvoie à la fin du récit *L'arrêt de mort* (première version), qui finit avec l'image de la main en train d'écrire, passage, comme l'on sait, supprimé dans les éditions ultérieures du livre. Comme s'il était, en effet, de trop, résidu détestable.

2.6 Comment l'écriture est-elle possible?

> "mais heureusement, je suis parfaitement mort. . . je suis maintenant impersonnel"
> (Stéphane Mallarmé)

> "Qui n'appartient pas à l'oeuvre comme origine, qui n'appartient pas à ce temps autre où l'oeuvre est en souci de son essence, ne fera jamais oeuvre."
> (Maurice Blanchot, *EL* 41)

Le Pas au-delà, publié en 1973, reprend, après trente ans, non seulement l'ambiguïté du titre *Faux pas*,[16] mais semble, dans sa thématique même, une glose sur ce livre de jeunesse qu'il désarticule au sens propre, en en travaillant certains textes, en les fragmentant et en les soumettant à une réécriture. Il s'approprie d'abord le texte qui

---

[16]Dans *Parages*, Derrida remarque à juste titre les nombreuses récurrences du **pas** (ou **pa**) dans les titres de Blanchot: *Faux* ***pas****, Celui qui ne m'accompagnait* ***pas****, La part du feu, L'espace littéraire, Le* ***pas*** *au-delà.* Avant d'interroger les possibles significations de ce mot chez Blanchot, il faut dire que "pas" peut être en français soit adverbe de négation, soit substantif--on va voir que Blanchot joue sur cette ambivalence.

Faux pas et *Le pas au-delà* ont en commun, en tant que titres, une certaine ambiguïté résultant de la double signification du mot "pas" (comme négation et comme nom). Les deux expriment, d'un côté, une interdiction: il ne faut pas; le **pas** (négation, interdiction) au-delà. De l'autre côté, ils sont, paradoxalement, une transgression (ou une tentative de ...): "**faux** pas" veut dire un pas qui trébuche, un pas fait à moitié; **le pas** (substantif) au-delà, c'est aller au-delà d'une limite (sur l'autre rive, pour employer la terminologie de Derrida). Derrida analyse l'ambivalence du "faux pas" comme une annulation de la séparation entre le signifiant et le signifié, donc entre ce qui fait possible le langage; et, à un autre niveau, comme une annulation de l'opposition moi-autre, et de tout système d'oppositions en général.

ouvre *Faux pas*, "De l'angoisse au langage," dont on trouve des parties vers la fin, et il fait du motif de l'angoisse un sous-texte de l'écriture. C'est pourquoi une lecture attentive du début de *Faux pas* est non seulement édifiante pour le lecteur du *Pas au-delà*, car celui-ci, comme la plupart des écrits tardifs de Blanchot, pratique une écriture très condensée, mais elle est presque une aubaine pour quiconque s'intéresse à Blanchot, étant l'un des textes où il s'est le plus exposé (même si c'est par une voix d'emprunt) et avec le plus de clarté.

Dans ce qui suit, je vais mettre l'ouverture de *Faux pas* en relation avec une question--Comment l'écriture est-elle possible?--et avec un événement--la révélation du néant à l'enfant de huit ans--, tel qu'il est décrit dans la “scène primitive” de *L'Ecriture du désastre* à la page 117. Dans cette scène, l'enfant voit à travers la vitre le ciel qui se révèle brusquement absolument vide. Cette expérience a trois conséquences: la révélation du vide du ciel et de l'absence qu'il contient fait de celle-ci le *locus* où "tout s'y est depuis toujours et à jamais perdu, au point que s'y affirme et s'y dissipe le savoir vertigineux que rien est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà" (*ED* 117); l'expérience du vide est immédiatement convertie en un plein qui provoque les larmes de joie de l'enfant; les adultes essayent de le consoler en croyant à un "chagrin d'enfant," en traçant autour de lui, par leur incompréhension dont le silence de l'enfant est complice, d'une manière nette et irréversible, le cercle de sa solitude et de la séparation d'avec les autres. Le savoir que rien est ce qu'il y a, la possibilité de renverser ce rien en une affirmation, et le malheur en

bonheur,[17] la conscience de la solitude, sont donc les marques de cette expérience "primitive." C'est-à-dire exactement les traits de l'écrivain vu dans *Faux pas* non pas comme un technicien de l'écriture, mais plutôt comme un "état d'homme," caractérisé par la solitude *essentielle* et la recherche du rien comme sa vérité propre. "Tant qu'il n'est pas seul, il écrit ou il n'écrit pas," dit Blanchot de l'écrivain (*FP* 11). L'exigence d'écriture apparaît comme ce qui accompagne cette solitude essentielle, et cette solitude est, à son tour, le corollaire d'une déchirure profonde: l'ouverture du ciel sur son vide.[18] Ce vide est l'objet de l'angoisse, de l'angoisse à l'oeuvre dans l'écriture comme un "non" qui doit briller avec la force d'une affirmation. Si rien est ce qu'il y a, la tâche de l'écrivain est non pas de représenter ce rien, car cela serait le falsifier, mais de se tenir auprès de lui avec lucidité--et cette lucidité sera le côté diurne de l'écriture, sa clarté et sa solidarité avec la raison--, en affirmant le néant dans l'acte même d'écrire. Cela ne peut se faire que si l'écrivain se met totalement en jeu, c'est-à-dire s'il prend ce "jeu" au sérieux et s'il écrit en acceptant, en *désirant* de se perdre dans l'acte d'écrire et en refusant de la sorte de participer au système d'échange qui régit toute activité productrice à la fin

---

[17]Cette possibilité de renversement est essentielle pour la compréhension de la possibilité de l'écriture. Les larmes de bonheur de l'enfant sont de la même nature que le rire chez Bataille ou la joie dans une certaine tradition mystique: suspension sans fondement de l'être, jaillissement pur--larmes, écriture. L'écriture est originellement liée à ce fond noir où tout s'absente, dehors perçu par delà la vitre. Etre dans le langage s'exprime chez Blanchot dans le vocable "dehors." Comme si la possibilité du langage était originellement liée à cette absence, comme si ce rien exigeait avec violence une inscription dont il puisse se séparer pour s'affirmer encore plus.

[18]Je fais ici allusion à l'épisode de l'enfance de Blanchot qui est, et n'est pas, à la fois, à l'origine de l'angoisse et de la solitude. Il l'est, parce que celles-ci, pour être *essentielles*, doivent être éprouvées. Il ne l'est pas, parce que l'exigence d'écriture est, finalement, liée à la finitude de l'homme.

de laquelle une récompense--le livre, le succès--s'ensuit. S'il écrit "sans but," s'il fait de "l'art pour l'art,"[19] s'il se sacrifie pour répondre à l'exigence du néant génératrice de l'écriture en premier lieu, et qui ne peut être maintenue que par la solidarité de l'écrivain avec ce néant. Si le langage poétique n'a pas de fin ou s'il est soi-même sa fin, celui qui le pratique avec une totale fidélité ne peut que se perdre en écrivant, comme s'il lui fallait accomplir le sacrifice du héros mythique, de celui qui instaure un nouvel ordre et qui trouve sa liberté dans la fidélité à son destin. Soit dans le sacrifice. Le poète lutte contre l'ancien ordre du langage, en essayant d'en faire un nouveau, sans jamais pouvoir en fait échapper à l'ordre ancien. Ainsi, le créateur est le héros par excellence. Il est celui qui sort de l'ordre du temps et du rapport utilitaire avec le monde, en se mettant dans un autre type de rapport avec l'objet dans lequel il neutralise l'usage, et tout ce qui tient d'une quelconque valeur pragmatique, il l'essentialise, il le voit *absolument.* Dans *L'Art romantique*, Baudelaire appelle ce type de rapport "l'art mnémonique," tout en distinguant entre deux choses qui caractériseraient l'artiste: "l'une, une contention de mémoire résurrectioniste [sic!], évocatrice, mémoire qui dit à chaque chose: 'Lazare, lève-toi!' l'autre un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur" (60). Cet appel que l'artiste adresse à l'objet, comme si la réalité était un tombeau qu'il devait ouvrir pour qu'un mort puisse être ressuscité, ce rapport que Blanchot désigne par la "passivité," est un rapport avec "l'être" même des choses. Mais, comme Blanchot, Baudelaire—ou plutôt, Blanchot comme Baudelaire--voit cette

---

[19]Je n'emploie pas cette formule dans son sens strict, donné par les parnassiens, mais dans un sens plus large.

passivité toujours à côté d'une impatience ou d'une "fureur," qui est l'ivresse même de la représentation ou du désoeuvrement de la passivité de l'être. Il est intéressant que Blanchot emprunte silencieusement à Baudelaire l'expression "Lazare, lève-toi," mais il s'en sert dans un fragment qui interroge non pas la production, mais la réception du livre: "Lazare, veni foras" (*EL* 202-205). Le rapport du lecteur au livre y est analysé sous son côté "littéraire," ce qui veut dire que ce rapport est vu en relation avec le "volume inachevé," avec l'oeuvre comme "être." L'oeuvre est l'être qui existe seulement comme absence et qui devient présence par le "Lazare, veni foras" de la lecture. La lecture est dans cette perspective identique à l'écriture, les deux étant en rapport avec une réalité essentielle, ouverture vers une signification de ce qui n'a pas de sens. Car cette réalité essentielle n'est autre chose que le néant sur lequel l'écriture aussi bien que la lecture inscrivent un sens. Le langage est ainsi pouvoir thaumaturgique, ce qui donne naissance à la réalité, car il n'y a pas d'abord le réel et après le langage, mais le langage comme événement. Ce désir de faire du langage un événement par excellence, c'est-à-dire d'écrire chaque mot comme si on posait une nouvelle loi, et qui a été le désir de Mallarmé, a en vue un langage d'une pureté telle, qu'à la limite il enlèverait toute possibilité de communication, il serait le silence même. Ainsi, il serait en effet le décalque du rien qu'il poursuit. Et celui qui écrit pourrait dire comme Mallarmé: "heureusement, je suis parfaitement mort. . . je suis maintenant impersonnel" (cité dans *EL* 109).

Cette liaison secrète entre l'exigence d'écrire, la relation anticipée avec la mort et l'impersonnalité à laquelle toute écriture traversée par cette relation voue celui qui s'y

soumet, se fait voir partout dans les écrits de Blanchot. Prenons par exemple ce fragment du *Pas au-delà*:

> Nous écrivons pour perdre notre nom, le voulant, ne le voulant pas, et certes nous savons qu'un autre nous est donné nécessairement en retour, mais quel est-il? Le signe collectif que nous adresse l'anonymat (puisque ce nouveau nom—le même—n'exprime rien que la lecture sans nom, jamais centrée sur tel lecteur dénommé, ni même une possibilité unique de lire). Ainsi, ce nom dont nous sommes glorieux ou malheureux est-il alors la marque de notre appartenance au sans nom d'où rien n'émerge: le néant public—inscription qui s'efface sur un tombeau absent. (53)

"Nous écrivons pour perdre notre nom" veut dire: nous écrivons pour perdre notre mort, car le nom et la mort sont ce que nous avons de plus propre.[20] On écrit alors comme Kafka pour pouvoir mourir "content." On écrit pour pouvoir enfermer dans le livre comme dans un tombeau une mort qui est d'abord impersonnelle, parce qu'elle appartient à tous, et dans cet anonymat, atteindre le néant d'où vient la parole. Plus le nom a de force, plus, par une "perversion essentielle," celui qui le porte sera attiré vers le sans nom. Et réciproquement, ce qui n'a pas de nom, ce qui est "neutre" et "impersonnel," le "néant public," se fait voir dans un sujet:

> L'énigme du neutre, énigme que le neutre apaise tout en la faisant briller dans un nom. (*PAD* 9)

L'angoisse est à l'origine de l'écriture, mais elle l'est d'une façon paradoxale: elle veut que l'écrivain l'exprime, qu'il exprime ce rien qui est son objet, ce qui fait que l'écrivain angoissé *n'a rien à dire* (comme le narrateur de *La Recherche du temps perdu* et comme Proust lui-même). S'il était donc entièrement fidèle à cette angoisse, il devrait

---

[20]Je reprends ici des considérations faites par Lacoue-Labarthe sur le nom et la mort dans son analyse du mythe de Narcisse chez Blanchot (Cours à l'Université de Strasbourg, hiver 1997).

faire preuve--et se mettre à l'épreuve--d'une pure passivité et se laisser aller à l'écoulement des mots, en traduisant seulement l'angoisse cachée. C'est ce que l'écriture automatique prétend faire, mais le hasard qu'elle apporte à la lumière, hasard de la nuit[21] qui n'a pas de loi, ne répond pas à l'exigence profonde de l'écriture qui est celle de faire du hasard une loi. Le jeu sérieux auquel l'écrivain doit se soumettre dans l'acte d'écrire demande qu'il obéisse à la fois aux deux exigences qui le tiennent en échec: celle de l'angoisse dont l'objet n'est rien, d'une part, celle de l'esprit clair et lucide qui veut regarder bien en face cette angoisse (qui, d'ailleurs, n'existerait même pas s'il n'y avait un oeil vigilant pour l'observer), d'autre part. L'écrivain éprouve la nécessité de faire le témoignage de ce savoir qu'il a, le savoir qu'il n'y a rien, rien que le hasard, mais son témoignage ne doit pas être "hasardeux." Du hasard de la langue, il (se) fait une loi nouvelle, une sorte de "hasard absolu," comme un coup de dés qui fixerait la pensée.[22] Mais pour cela, il doit aller jusqu'à la racine de la langue—c'est le cas de Blanchot--, là où il retrouvera les sens oubliés des mots auxquels il donnera un nouveau fondement. Que ce fondement soit, en fait, lui aussi, un (nouveau) hasard, il l'est certes, mais il est en même temps, la "réinvention" du monde.

---

[21]La nuit: dans la quasi-totalité de ses écrits, Blanchot en fait le lieu de l'écriture, selon le modèle de Mallarmé dont l'*Igitur* consacre Minuit comme le temps-espace absolu, le moment où le coup de dés arrête le temps et fige la pensée. Elle est chez Blanchot, selon le contexte, signe de l'inconscient et du mythe (cf. "l'autre nuit" dans "Le Regard d'Orphée" de *L'Espace littéraire*). Dans *Le Pas au-delà*, l'écriture est décrite comme une sorte de magie qui a lieu la nuit: "Cela se passait la nuit" (9).

[22]Le "coup de dés" est une référence occasionnelle dans *Faux pas* et très fréquente dans *Le pas au-delà*. Bataille, qui à l'apparition de *Faux pas*, était très lié avec Blanchot, s'en sert aussi beaucoup dans son *Sur Nietzsche*.

La nécessité de répondre à une double exigence—celle de dire l'angoisse et celle du savoir qu'en la disant, elle disparaîtrait—se matérialise dans l'écriture dans l'irrésolution de l'ambiguïté. Une écriture ambiguë où les deux choix possibles de sens sont offerts comme un "pas de deux," serait la réponse la plus lucide et la plus fidèle à la tâche de l'écrivain. Dans cette ambiguïté, le sens n'est jamais présenté comme tel, mais seulement comme "absence vertigineuse" qui fait signe vers la possibilité d'une maîtrise absolue, l'absolu même auquel l'homme doit renoncer. Si ce que l'angoisse a de propre est de ne rien avoir comme objet, étant quelque chose qui se dérobe à toute saisie, une écriture ambiguë—mais pas "énigmatique:" "Là où l'énigme se montre comme telle, elle s'évanouit" (*FP* 17)—serait l'écriture la plus apte à l'exprimer.

> L'ambiguïté suppose un secret qui sans doute s'exprime en s'évanouissant, mais qui dans cet évanouissement se laisse entrevoir comme vérité possible. Il y a un au-delà où peut-être, si je l'atteignais, je n'atteindrais que moi-même, mais qui a aussi un sens en dehors de moi et n'a même pour moi que ce sens d'être absolument en dehors de moi. *(FP* 18)

Ce "secret" de l'absence vertigineuse, le secret gardé par l'enfant de *L'Ecriture du désastre*, est de la même nature que le secret de la légèreté éprouvée par le jeune homme à la fin de *L'Instant de ma mort*. "Tu es mort. Non, tu es vivant" exprime par la juxtaposition ambiguë (mort-vie) le refus (et l'impossibilité) d'enclore dans un sens l'expérience qui s'envole légère, comme de la fumée. L'écart "mort-vie" ne peut être saisi tel quel (sinon dans sa négativité comme vertige de rien), mais seulement dans le rythme qui scande le mouvement de l'existence, aussi bien que celui de l'écriture.

Au début du *Pas au-delà*, Blanchot reconstitue le moment de l'écriture de ses premiers mots, reconstitution qui est peut-être la première dans une série de restitutions

autobiographiques qui passent par *L'Ecriture du désastre* et culminent dans *L'Instant de ma mort*. Ces premiers mots, "il--la mer," sont dits "écrits face au ciel, dans la solitude du ciel" (8) et sont, en toute probabilité, les mots d'un enfant. La scène des premiers mots anticipe la scène "primitive" de l'expérience du néant, et le fragment qui lui succède la "pré-figure" littéralement: "ton 'Moi'. . . fissuré, dès le jour où le ciel s'ouvrit sur son vide" (*PAD* 9). Il faudrait donc lire, si l'on s'en tient à la biographie de Blanchot (et indépendamment de notre rapport à sa transcription, c'est-à-dire à sa fictionalisation) la possibilité de l'écriture en relation–causale—avec la révélation du vide du ciel. La beauté *artificielle* de la scène de la révélation, son aura presque mythique renvoient à d'autres histoires de "révélation" d'enfance. L'on peut signaler au passage, l'épisode similaire (mais à l'envers) de William Blake qui, à quatre ans, a vu Dieu *à la fenêtre.*[23] Blanchot interprétait cette vision à l'époque (1943) comme le moment où, ouvrant les yeux sur le monde, l'être s'expose à une blessure, à une déchirure au coeur de la contemplation. L'expérience de l'enfant de *L'Ecriture du désastre* est–apparemment, du moins—contraire à l'expérience de Blake enfant, mais son effet est le même: le déchirement du "Moi," sa "fissure," telle qu'elle se reflète dans le hiatus des premiers mots: "il—la mer." Dans ce rapport, qu'est-ce que "la mer" pourrait dire? La mort, l'infini, le bleu (le même bleu que celui du ciel qu'elle reflète comme un miroir), le rythme par la scansion du flux et du reflux. C'est comme si la représentation du ciel ne pouvait se faire qu'en miroir, comme un ciel "tombé" sur terre, inscrit du coup dans le temps, par la rythmicité de la marée. Cette mer rythmique est aussi une

---

[23]Blanchot même en parle dans *Faux pas,* p.40.

"personnalisation" du ciel, dans le sens qu'elle est (dans la plupart des interprétations symboliques) signe de l'émotivité. "Il—la mer" veut dire la *sympathie* du je avec le monde, avec le *coeur* des choses, tel que celui-ci se donne (ou ne se donne pas) dans le mouvement du flux et du reflux. "Tout est rythme," comme Blanchot le dit d'après Hölderlin, pourrait être lu ici "le tout est rythme," écart impossible à saisir, alternance cosmique "du Oui et du Non, du 'se donner-se retirer,' de la présence-absence, ou du vivre-mourir, du produire-détruire" ou du phénomène répétitif: "inspiration-expiration, *fort-da*, jour-nuit" (*ED* 173). Maintenir le rythme dans son essence énigmatique serait donc une exigence "cosmique," ainsi qu'il est montré dans le fragment suivant de *L'Ecriture du désastre*:

> nous évoquons les hommes de la mer, les navigateurs hardis, effrayés et enchantés, maîtrisant l'inconnu le plus dangereux (cette infinité marine qui les porte et les engloutit) par l'observation d'un mouvement réglé, d'une première légalité: tout vient de la mer pour ces gens de mer, comme tout vient du ciel pour d'autres qui reconnaissent tel groupement d'astres et désignent, dans la "configuration" magique des points de lumière, ce *rythme* naissant qui régit déjà tout leur langage et qu'ils parlent (écrivent), avant de le nommer. (173)

La loi ("légalité") est dans ce fragment la conséquence d'un écart originel—le balancement rythmique—qui commande son inscription dans le langage nécessairement soumis à la dialectique, selon le va-et-vient des flots. Le langage (l'écriture) est rythme, vision où l'on ne peut s'empêcher de reconnaître la manière même d'écrire de Blanchot, son "style:" affirmation—négation—affirmation—négation, comme une réponse à cette exigence du rythme.[24]

---

[24]On pourrait même analyser l'écriture fragmentaire de *L'Ecriture du désastre* comme étant gouvernée par la loi du rythme qui brise l'unité monotone de la page en fragments: parole--silence--parole--silence. De la même manière que la multiplicité des

Avec la mer, le "il" veut se confondre, tout en s'en séparant à la fois. Il est donc possible de dire que le vide du ciel est éprouvé dans la séparation. Et cette séparation se présente dans et par l'écriture même qui apparaît comme le dédoublement du "je," le je devenu "il:"

> D'où vient cela, cette puissance d'arrachement, de destruction ou de changement, dans les premiers mots écrits face au ciel, dans la solitude du ciel, mots par eux-mêmes sans avenir et sans prétention: "il—la mer?"
>
> Il est assurément satisfaisant (trop satisfaisant) de penser que, par le seul fait que quelque chose comme ces mots "il—la mer," avec l'exigence qui en résulte et d'où aussi ils résultent, s'écrit, s'inscrit quelque part la possibilité d'une transformation radicale, fût-ce pour un seul, c'est-à-dire de sa suppression comme existence personnelle. Possibilité: rien de plus. (*PAD* 8)

L'écriture, quand elle est exigence, est l'écriture de quelqu'un qui n'existe plus, "je" devenu "il," arrachement d'une existence personnelle et finie vers l'anonymat collectif où "je" puisse perdre sa mort dans le sans-contour ici appelé "la mer." La liaison faite par Blanchot dans le texte ci-dessus est: écriture (je—il)—mort (il—la mer)—maîtrise ("possibilité"). L'écriture devient exigence et possibilité de faire oeuvre seulement pour celui qui vit dans la proximité de l'extrême—la mort—et qui se donne comme tâche la maîtrise de cette extrémité. "Je" acquiert le pouvoir de faire des fictions, de parler à la troisième personne seulement s'il est traversé par un désir démesuré de rompre ce qui est sa propre loi, la loi de la finitude, et de maîtriser l'interdit au-delà duquel il n'existe plus: la mort. Ainsi, tendu vers la destruction de sa propre mort et sa perte dans la mort impersonnelle, il devient une bouche par laquelle parle cet

---

configurations astrales fragmente le bleu infini du ciel, l'écriture fragmentaire interrompt une continuité inaccessible. Le vide qui espace les fragments est ce qui fait possible leur succession rythmique. L'*astre,* en tant que point de lumière, serait ici le fragment même, comme le hérisson l'est chez Schlegel.

impersonnel même.

La bouche douloureuse parlait paisiblement. (*PAD* 95)

Ce "faiseur" de fictions est voué à une existence paradoxale: il est en quête de la pureté extrême, de l'absence *pure*, telle qu'elle s'est dévoilée à l'enfant de huit ans, mais il ne peut l'atteindre qu'à l'écart—car l'absence comme *événement* serait *sa* mort--, par la médiation de l'image. Celui qui veut avec ardeur le rien est finalement le médiateur par excellence. L'écart où la littérature devient possible est appelé par Blanchot "le neutre," et ce n'est pas par hasard qu'il fait de Kafka l'écrivain emblématique de l'écriture neutre ou impersonnelle, car celui-ci est peut-être l'écrivain qui a voulu avec le plus de passion l'absence pure, mais il a tout sacrifié pour son contraire, l'image—qu'il détestait.[25]

> entre: entre/ne(u)tre. Jeu, jeu sans le bonheur de jouer, avec ce résidu d'une lettre qui appellerait la nuit par le leurre d'une présence négative. La nuit rayonne la nuit jusqu'au neutre où elle s'éteint. (*PAD* 97)

Traduisons: Le neutre est un écart, littérature. Jeu sans la chance d'un coup de dés (qui abolirait tout écart et serait l'absolu), avec ce résidu d'une lettre ("u") qui appellerait l'absolu par la médiation. Le néant traverse la nuit jusqu'à l'écart de l'écriture où il disparaît. Ce fragment écrit à partir de Mallarmé est lui-même un exercice de purification de la langue, comme la plupart des écrits plus récents de Blanchot, de plus en plus concentrés et centrés sur le point d'où l'oeuvre tient son origine. L'écriture porte

---

[25]L'on sait à quel point Kafka a pris au sérieux le commandement "Tu ne te feras pas d'image," dans laquelle il voyait l'idolâtrie. Et, en dépit de cela, il a vécu dans un rapport impossible avec tout ce qui n'était pas écriture (le monde féminin, le religieux, la famille). A tel point, qu'il exprime à Felice le désir étrange de vivre et d'écrire dans une cave, désir que Blanchot interprète comme vouloir "n'habiter (vivre, mourir) nulle part que dans le dehors d'écriture" (*L'Amitié* 316). Son dernier désir--tellement paradoxal--de tout brûler, est, peut-être, le même désir de totale fidélité à l'Infigurable.

en elle la mort, le néant, mais elle les porte dissimulés, dit Blanchot. Elle naît de l'angoisse de la mort, mais elle n'est écriture, trace, qu'en néantisant cette angoisse.

> *Dans la nuit, vers la nuit. Songe futur, sommeil défait. Mourir de nuit. C'est au matin, dans la brève brume qui s'éternise, qu'il expire de nuit.* (*PAD* 91)

Dans la nuit, vers l'absolu. Dans l'inconscient maîtrisé, réside l'image future. C'est au matin, dans l'écriture qui s'éternise, que l'écrivain se libère de sa propre mort. L'écriture est "brève" en tant que ce qui s'oppose à la "longue" parole,[26] c'est-à-dire à l'exigence impersonnelle de l'oeuvre, et en tant que ce qui distingue l'être fini. Avec la brume elle partage non seulement l'avènement matinal, comme une sorte de secret issu de la nuit, mais aussi une certaine tentative d'adéquation aux choses. Les "brumes des images" qui voilent un au-delà religieux ou la nuit mythique, sont évoquées aussi dans *Faux pas* (151), comme si l'écriture n'était que la surface d'ombre d'un objet avec qui elle ne peut faire corps. Par l'écriture, c'est la mort que l'écrivain essaie de maîtriser, en "expirant" l'angoisse de la mort non pas sous la forme d'une écriture hasardeuse, d'une écriture de l'inconscient, qui "n'est que sommeil" (*FP* 101), mais comme liberté. Cette liberté suppose l'apaisement de, et l'infidélité à, la puissance qui l'entraîne, puissance venue de la nuit du rêve qui est peut-être celle du mythe, et elle est maîtrise consciente

---

[26]Cf. La fin du *PAD*: "Libère-moi de la trop longue parole" (187), où le destinataire est qui? L'écriture, le silence, l'invisible d'où la parole vient? En tout cas, cette prière ne peut être adressée qu'à l'interdit de la parole et elle fait penser à ces mots de *Faux pas*: "et la parole, comme le taureau de la corrida, attend sa propre mise à mort qu'elle demande dans les marges du poème à un silence imaginaire" (161).

de cette puissance originelle, affirmation de la raison dans la séparation d'avec la nuit.[27]

Il serait peut-être intéressant de faire un peu de "Blanchot appliqué" pour voir plus clairement ce qu'il veut dire par cette exigence d'écrire en rapport avec l'origine de l'oeuvre sans laquelle il n'y a pas d'oeuvre. Il y a dans l'espace balkanique, une ballade dont la version roumaine raconte comment un maître maçon, Manole, a construit, sur la demande du Roi Noir, la plus belle Cathédrale qui ait jamais existé. Pendant longtemps, tout ce que Manole construit pendant le jour, est détruit par une force inconnue pendant la nuit. Une nuit, un rêve lui fait apprendre que la Cathédrale ne se tiendra debout que si le premier être humain venu le lendemain matin, y sera emmuré. Le lendemain, sa femme, enceinte, vient lui apporter à manger. Il obéit au rêve, l'emmure et réussit à achever la Cathédrale qui est si belle que le Roi, ne voulant pas qu'il construise une autre pour un autre roi, enlève les échelles et laisse Manole sur le toit. Manole se fait des ailes en bois, saute du haut de la Cathédrale et là où il tombe, mort, *une source à l'eau pure* jaillit.

La tentative d'interprétation que je ferai ici est fondée exclusivement sur *L'Espace littéraire*: Le Roi Noir exprime l'ambiguïté de la puissance originelle: exigence de

---

[27]Je reviens ici au vocable "la nuit," que j'ai mis initialement du côté de l'inconscient et du mythe. Il n'y a pas de doute que Blanchot place l'inspiration sous le signe du mythe, et la conscience ou la raison, dans la séparation de celui-ci, et qu'il fait de ces deux mouvements, la nécessité qui préside l'écriture: "La maîtrise suppose ce sommeil [sommeil qui fait sa lucidité, comme Blanchot le dit dans la même page] par lequel le créateur apaise et trompe la puissance qui l'entraîne" (*EL* 193). Le premier mouvement est une *passion* , et l'acte d'écrire, comme *l'acte* d'Igitur, la mise en oeuvre d'une *patience* par laquelle l'écrivain se soumet au hasard. Le deuxième mouvement, impatience de la conscience, *arrête* le hasard, en lui rendant "grâce" et en l'absolutisant. Dans ce sens, Mallarmé aussi parle d'un "hasard absolu" qui n'est pas l'Absolu. Ainsi, l'acte d'écrire est-il liberté et pouvoir.

l'oeuvre et travail infini de la mort à l'intérieur de l'oeuvre elle-même. L'effondrement répété de la Cathédrale pendant la nuit n'est que la force impersonnelle de la mort qui s'oppose à la finitude et au travail. Sa répétition incessante est le signe de la liaison profonde et secrète entre la mort comme possibilité suprême et la nécessité du recommencement. L'oeuvre serait ici la Cathédrale toujours à recommencer, dont l'accomplissement ne peut se faire que par un acte à même de mettre fin à cette répétition incessante: un sacrifice. Par le sacrifice de la femme, la mort est littéralement emmurée à l'intérieur de l'oeuvre, mettant fin au murmure de la répétition et, par la séparation--le mûr même qui enclôt la mort--, ouvrant la possibilité de la maîtrise. La Cathédrale peut être ainsi finie, et sa forme finale n'est que le renfermement sur une *expérience originelle*: la lutte entre la puissance du jour et celle de la nuit. L'oeuvre en tant qu'être qui touche à cette expérience serait, d'une manière paradoxale, l'acheminement vers l'inspiration: la *source* qui jaillit à la fin, par la mort du créateur, est la source première, l'inspiration conduisant à l'oeuvre.

Quand Blanchot parle de l'écriture comme exigence ou de la création authentique, celle qui touche à l'origine de l'oeuvre, c'est à l'oeuvre comme expérience qu'il se réfère: à l'oeuvre qui tire sa matière de l'expérience personnelle avec le langage du créateur, pour qui le langage n'est pas le moyen nécessaire à la création, mais le monde lui-même. Ou, dans la vision poétique de Mallarmé, la transcendance même. Ainsi, celui qui fait oeuvre, répond-il à l'exigence de la mort impersonnelle par le don de soi au "néant public" (dans notre ballade, le Roi Noir). Eliade raconte quelque part que, chaque année, le Jour du Nouvel An, Unamuno brûlait la meilleure page qu'il avait écrite au cours de

l'année qui venait de s'écouler, et il interprète cet acte comme un sacrifice rituel, mort qui permet une renaissance future. Son interprétation se place à un niveau anthropologique, mais elle peut très bien être transcrite dans le langage de Blanchot. Le geste d'Unamuno ne peut signifier que la reconnaissance faite à la puissance originelle de la parole, un tendre salut annuel adressé à la mort à travers les cendres que la parole porte déjà en elle.

CHAPITRE 3
LA CHOSE ET LE LANGAGE

3.1 La puissance de négation du langage: "La littérature et le droit à la mort"

"La littérature et le droit à la mort" est peut-être le texte le plus cité de la littérature "théorique" de Blanchot, ayant, pour commencer, un titre très incitant. Ce titre est une allusion à Hegel, dont la présence dans le texte de Blanchot, se laisse percevoir sous la forme de deux motifs: le travail du négatif et la dialectique du maître et de l'esclave. Comme Blanchot connaissait l'allemand, il est possible qu'il ait lu Hegel en version originale; ce qui est certain, c'est qu'il était familier avec l'interprétation de Hegel par Alexandre Kojève, interprétation décisive pour toute une génération d'intellectuels français. Avant de passer au texte de Blanchot, je voudrais donner un bref aperçu de l'*Introduction à la lecture de Hegel* de Kojève, où il synthétise les questions hégéliennes qui nous intéressent ici: nous en retenons tout d'abord que le "Je" de l'homme est humain en tant que "je" du désir. C'est le désir qui le provoque à agir dans le but de la satisfaction. Née du désir, l'action vise à transformer le Monde, à détruire ou à "nier" l'être-donné. Le "Je" du désir veut remplacer le Monde tel qu'il est, le Monde objectif, par un autre, subjectif, artificiel, mais non moins réel. En tant qu'absence (absence de ce qu'il n'est ou n'a pas), le "Je" du désir est une négativité qui cherche à s'approprier le contenu positif du Monde, c'est-à-dire à assimiler le "Non-Je." Cette

assimilation se réalise comme action qui nie l'être-donné. C'est pourquoi le "Je" est aussi, essentiellement, non seulement le "Je" du désir, mais également, le "Je" de l'action. Par la transcendance de l'être-donné, le "Je" transforme le Monde et se transforme lui-même à la fois. Il est ainsi individu libre et historique. Toute l'histoire humaine pourrait être comprise, de ce point de vue, comme l'histoire des Désirs. La transformation d'un Monde hostile à l'homme en un monde qui ne l'est plus, représente "l'action" ou "l'activité" de l'homme. Cette transformation ou cette maîtrise commence avec la soumission d'un *autre* qui fait que le "Je" se sente reconnu en sa non-animalité, ou, en d'autres mots, en sa supériorité humaine. Comme cette maîtrise ne peut se réaliser sans l'existence d'un autre, c'est celui-ci qui est la fin de l'action. Le "Je" veut dominer l'autre et l'intérioriser; il doit le nier, lutter contre lui afin de se réaliser lui-même dans et par lui. Médiatisé par la négation, l'être-donné (fût-il le monde ou un autre être humain), est sublimé en un état plus "compréhensible" que l'état passif initial. L'homme du travail (appelé par Hegel "esclave") arrive, par le travail, à maîtriser le Monde et à devenir lui-même Maître, à force de travailler sous la peur de son Maître même. Le travail représente pour Hegel le désir refoulé. Celui-ci est médiatisé dans le produit du travail, et le produit est aussi autonome, aussi objectif que l'homme qui l'a créé. C'est pourquoi c'est seulement par le travail que l'homme se réalise *objectivement* comme être humain. Par le travail, l'homme est "objectivé" en Histoire. Stimulé par la peur de la mort qui vient d'un autre (Maître, Dieu), l'homme s'en libère par le travail. Le produit est ainsi le résultat de la peur de la mort, sa sublimation. A cause de la terreur de l'être-donné, l'homme éprouve le désir de le nier, de le refuser, et ce refus doit

nécessairement impliquer le Monde en sa totalité. Dans ce refus il y a un élément de folie et de crime qui se manifesterait comme tel si ce désir d'aller au-delà de l'être-donné n'était sublimé dans le travail (ou, comme nous le verrons chez Blanchot, dans l'oeuvre).

La question que nous devons nous poser maintenant concerne l'articulation de la dialectique hégélienne dans l'espace littéraire de "La littérature et le droit à la mort," articulation qui est généralement valable pour toute l'oeuvre théorique du premier Blanchot. Nous remarquons, tout d'abord, que Blanchot remplace l'utilisation du mot "produit" du travail par "oeuvre" ou, s'il emploie les deux, il le fait d'une manière interchangeable. L'oeuvre est un produit qui exprime, comme tout produit, un désir qui le précède. L'oeuvre est aussi, en tant que produit *fait*, la négation de la matière brute d'où elle provient, la négation de ce que Hegel appelle "la chose même." Pour démontrer l'équivalence du travail et de l'acte créateur et pour ensuite dégager la puissance de négation impliquée dans celui-ci, Blanchot essaie de répondre à la question "Que fait l'homme qui travaille?" (304). Sa réponse suit de très près la dialectique du négatif:

> il affirme dans le monde la présence de quelque chose qui n'y était pas, et l'affirme en niant ce qui auparavant s'y trouvait; auparavant, j'avais devant moi des pierres, de la fonte; à présent, il n'y a plus ni pierres ni fonte, mais le résultat de ces éléments transformés, c'est-à-dire niés et détruits par le travail. (304)

Le travail est la force qui matérialise le désir et le transforme en oeuvre. Pour parvenir à la matérialisation de quelque chose d'immatériel (le désir), il est nécessaire que le travail rende immatériel (*néantise*, c'est le mot fabriqué par Kojève) le monde. Dans l'exemple de Blanchot, le désir de nous chauffer a comme résultat la disparition de

la fonte et la réalisation du poêle, en tant qu'expression concrète de notre désir. Le travail "réalise l'être en le niant et le révèle à la fin de la négation" (305). Dans le cas de la littérature, la "chose même," la chose niée pour qu'il puisse y avoir de la littérature, est le silence: "le silence, le néant, c'est bien là l'essence de la littérature, 'la chose même'" (300). Mais, la chose niée par le travail est à la fois la chose que la littérature veut représenter, qu'elle veut ramener de l'obscurité à la lumière, et rendre intelligible. C'est en ce sens qu'il faut prendre l'affirmation répétée de Blanchot sur le désir de l'oeuvre de revenir à son origine. "L'origine" de l'oeuvre est *la chose,* le matériel existentiel qui, trouvé fondamentalement insatisfaisant par l'écrivain, stimule son désir de le rendre sujet à un changement *total.* Ce changement total ou global du réel est très important pour Blanchot, car il exprime ce qui fait que l'écrivain soit en premier lieu un *révolté.* Blanchot convoque ici la vision sartrienne de l'imaginaire:[1] "L'imaginaire n'est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout" (307). Ce changement total qui brise l'ordre du monde est la seule chose qui pourrait, par l'instauration d'un nouvel ordre et d'une nouvelle loi, affirmer le pouvoir de maîtrise de l'écrivain et son désir d'être une conscience qui contrôle le moment évanescent de la mort:

> Sa négation à lui est globale. . . . elle nie la négation du temps, elle nie la négation des limites. C'est pourquoi, en fin de compte, elle ne nie rien et l'oeuvre où elle se réalise n'est pas elle-même une action réellement négative, destructrice et transformatrice, mais réalise plutôt l'impuissance à nier, le refus d'intervenir dans le monde et transforme la liberté . . . en un idéal au-dessus du temps. . . . (Blanchot 306)

---

[1]Je me réfère surtout au livre *L'Imaginaire,* dont il va être question plus loin, dans ce chapitre même.

La liberté désirée par l'écrivain n'a rien à voir avec les *droits* de ce monde-ci, car elle est une liberté *idéale* qui n'appartient pas aux dimensions spatio-temporelles de la sphère du possible. Etant absolue, elle ne peut se réaliser que dans l'imaginaire. Par la création d'un *autre* monde, d'un monde idéal, l'auteur n'est plus esclave: "ainsi, écrivant, l'homme enchaîné obtient immédiatement la liberté pour lui et pour le monde; *il nie tout ce qu'il est pour devenir tout ce qu'il n'est pas*" (306--je souligne). Ce qui est donc à l'origine de l'acte d'écrire est le désir du Je de toucher à un Non-Je, et c'est ce que le livre exprime en dernière instance: "c'est justement moi-même devenu autre" (305). Celui qui écrit fait ainsi, en écrivant, l'épreuve de sa disparition progressive, comme d'un néant au travail. Non seulement il disparaît en l'oeuvre, mais l'oeuvre aussi disparaît, en entrant dans la temporalité de l'histoire. La vérité qu'il veut atteindre devient ainsi le moment où s'unissent l'oeuvre en mouvement et lui-même en tant que puissance de négation. Cet *instant* impossible qui garde à la fois "le pur moi" et sa transformation en un autre moi extérieur, fait de mots qui appartiennent à tous, est l'instant qui, accompli, serait la réalisation absolue de l'oeuvre. Impossibilité qui entraîne la "conscience déchirée" de l'écrivain: il sait que l'oeuvre doit appartenir à tous, et que le moment de l'origine, provoqué par l'expérience essentielle unie à la pureté de son moi, a disparu dans le travail créateur. Il "voudrait protéger la perfection de la Chose écrite en la tenant aussi éloignée que possible de la vie extérieure" (298). Mais l'oeuvre a finalement le sort de tout autre produit: elle est inscrite dans le temps et l'espace, elle appartient à l'histoire. Le désir d'un commencement absolu qui efface le relativisme du temps et de l'espace a été pour l'écrivain l'espérance que ce qu'il produirait serait

soustrait à l'usure du temps et resterait dans la pureté initiale qui l'a engendré. Ce désir--impossible--est comparé par Blanchot (dans ce texte et dans d'autres de *Faux pas*, par exemple) au désir des surréalistes de toucher, par l'écriture automatique, à un langage originel où il n'y a aucune distance entre l'événement et son expression: "l'écriture automatique n'a été qu'un moyen pour rendre réel cet âge d'or, ce que Hegel appelle le pur bonheur de passer de la nuit de la possibilité au jour de la présence, ou encore la certitude que ce qui surgit dans la lumière n'est pas autre chose que ce qui dormait dans la nuit" (298). Avant de développer un peu la référence au surréalisme, qui est une référence fréquente chez Blanchot, je voudrais citer un autre passage, que nous trouvons quelques pages plus loin, un passage où la référence est, cette fois, Hölderlin, mais où la quête du langage est décrite dans des termes très similaires au fragment précédent:

> Le langage . . . sait que, pour que le jour commence, pour qu'il soit cet Orient qu'a entrevu Hölderlin, non pas la lumière devenue le repos de midi, mais la force terrible par laquelle les êtres arrivent au monde et s'éclairent, quelque chose doit être exclu. La négation ne peut se réaliser qu'à partir de la réalité de ce qu'elle nie. . . . (316)

Dans les deux fragments, le langage est comparé à un point d'origine, plus précisément au point de la naissance du jour. La comparaison est encore plus plastique dans le deuxième fragment, où elle est renforcée par l'image de la naissance proprement-dite, par "les êtres [qui] arrivent au monde." Le langage essentiel, tel qu'il était dans la vision des surréalistes et de Hölderlin, est donc le langage qui touche à une origine. Mais le deuxième fragment pose encore un problème: ce langage de l'origine est possible seulement si "quelque chose" est exclu, et cette chose est la réalité. Celui qui désire le langage dans ce qu'il a d'essentiel, dans son pouvoir de créer la loi et le monde, ne tolère

pas la réalité donnée et veut à tout prix la renverser. Autrement dit, il est un *révolutionnaire.*

Cette conclusion nous entraîne à examiner maintenant les contextes de la comparaison faite par Blanchot entre la littérature et la Révolution: "L'action révolutionnaire est en tous points analogue à l'action telle que l'incarne la littérature: passage du rien à tout, affirmation de l'absolu comme événement et de chaque événement comme absolu" (309). Les deux veulent atteindre la pureté absolue d'un commencement hors de l'histoire. Dans ces "moments décisifs" où l'histoire semble suspendue, "tout paraît mis en question . . . loi, foi, Etat, monde d'en haut, monde d'hier, tout s'enfonce sans effort, sans travail, dans le néant" (309). En ces moments, l'écrivain reconnaît dans l'accomplissement de la Révolution, l'absolu spatio-temporel où tout est possible, où le monde peut être créé à nouveau: "L'écrivain se reconnaît dans la Révolution. Elle l'attire parce qu'elle est le temps où la littérature se fait histoire. Elle est sa vérité" (311). Pourquoi "la littérature se fait-elle histoire?" Parce que la littérature, essentiellement irréelle, imaginaire, rencontre dans la Révolution, non seulement l'accomplissement d'un même désir--le désir de l'origine, d'un commencement absolu--mais aussi la seule expression *réelle*, insérée dans l'histoire humaine, de ce désir. Blanchot appelle ces moments "moments fabuleux:" "Moments fabuleux en effet: en eux parle la fable, en eux la parole de la fable se fait action" (309). Les mots employés ici ne sont pas hasardeux: "la fable," du latin *fabula*, qui veut dire "propos," "récit," "histoire," autrement dit, *fiction*, renvoie, par le contexte où elle apparaît--"la parole de la fable se fait action"--, à une signification où la parole, le dire,

fait corps avec l'agir: parole mythique, donc "fabuleuse," parole de "l'âge d'or," parole à la fois de la littérature et de la Révolution. "C'est pourquoi, alors, la seule parole supportable est: la liberté ou la mort. Ainsi apparaît la Terreur" (309). Blanchot fait ici une analyse du phénomène de la Révolution en tant que "type idéal," c'est-à-dire en tant que phénomène épuré des contingences historiques, pris en ce qu'il a d'essentiel. Or, ce qui est frappant d'abord dans la Révolution, c'est le suspens de la Loi et la facilité de la mort. La mort devient publique dans un espace où "tout est public:" "Chaque citoyen a pour ainsi dire droit à la mort: la mort n'est pas sa condamnation, c'est l'essence de son droit . . . il a besoin de la mort pour s'affirmer citoyen et c'est dans la disparition de la mort que la liberté le fait naître" (309). Affirmée comme absolue, la liberté est renversée, comme dans un miroir, en Terreur, et tout ce que l'homme a de plus *propre*, la mort, est transformée en un droit public. En tant que celui qui désire la liberté absolue et la maîtrise de sa propre mort, l'écrivain rencontre sur un plan idéal, le terroriste. Les deux veulent être les maîtres de leur mort, mais cette maîtrise n'est possible qu'en tant que simulacre, éprouvée dans la "réalité virtuelle" d'un autre.

> Les Terroristes sont ceux qui, voulant la liberté absolue, savent qu'ils veulent par là même leur mort, qui ont conscience de cette liberté qu'ils affirment comme de leur mort qu'ils réalisent, et qui, par conséquent, dès leur vivant, agissent, non pas comme des hommes vivants au milieu d'hommes vivants, mais comme des êtres privés d'être, des pensées universelles, de pures abstractions jugeant et décidant, par-delà l'histoire, au nom de l'histoire tout entière. (310)

Cette équivalence écrivain-terroriste, formulée de la manière la plus simple, veut simplement dire que les deux sont des *idéalistes*, dans le sens le plus littéral du mot: ils voudraient faire du monde l'adéquation parfaite à l'image idéale qu'ils en ont. Ils

voudraient vivre “à la fin des temps,” dans le mode de la Justice absolue ou du Jugement dernier. Désirant remplacer ce monde-ci par un monde où la loi de l'imaginaire serait la loi du réel, ils sont, tous les deux, des incarnations de la négation même. Ils détestent ce qui est soumis à la loi du temps et du relatif, et voudraient jouir de la réalité comme de ce qui est en train de naître sous leurs yeux, figer le monde dans l'éternité d'une origine qui écarterait à jamais la banalité de la quotidienneté. Dans la perspective ouverte par cette comparaison, la puissance de négation de l'écrivain est redéfinie par rapport à l'oeuvre et à l'existence:

> son oeuvre n'est que le travail de la négation, son expérience le mouvement d'une négation acharnée, poussée au sang, qui nie les autres, nie Dieu, nie la nature et, dans ce cercle sans cesse parcouru, jouit d'elle-même comme de l'absolue souveraineté. (311)

Cette puissance de négation est la condition de possibilité même du langage, ce qui fait possible l'avènement du sens; par la négation de la chose, nous traçons des limites dans le réel et reduisons la multitude infinie des sens à *un* sens qui transpose l'existence nue de la chose dans la sphère de la signification.

> Si nous appelons cette puissance la négation ou l'irréalité ou la mort, tantôt la mort, la négation, l'irréalité, travaillant au fond du langage, y signifient l'avènement de la vérité dans le monde, l'être intelligible qui se construit, le sens qui se forme. (330-31)

Avant Foucault,[2] Blanchot théorise dans ce texte notre relation au langage comme ce qui exprime la manière dont nous nous rapportons au monde. Originellement, dans la pré-histoire, le mot et la chose sont un tout, dedans sans dehors. L'homme n'est pas encore détaché de la nature comme conscience autonome, et le dedans de la chose, pas

---

[2]Je pense surtout au livre *Les Mots et les choses.*

entièrement sorti dans la corporalité chargée de sens du mot. "Demeuré l'intimité cachée de la chose," le nom en est le dedans, et, s'il est mis au jour, l'homme primitif est toujours conscient de son danger. D'où la fonction "pratique" du mot dans les chants d'exorcisme ou magiques.

> L'être primitif sait que la possession des mots lui donne la maîtrise des choses, mais entre les mots et le monde les relations sont pour lui si complètes que le maniement du langage reste aussi difficile et aussi périlleux que le contact des êtres. . . . (312)

La chute dans l'histoire se fait dès que le mot s'éloigne, dès qu'il essaie de maîtriser la chose et le monde. La civilisation, fondée sur la séparation de la nature, accroît la distance entre l'homme et le monde, tout en retirant l'intimité de la chose, devenue ainsi *nom*. "Plus l'homme devient homme d'une civilisation, plus il manie les mots avec innocence et sang-froid" (312). Cette "innocence," ce "sang-froid" expriment la rupture accomplie entre le monde et l'homme en tant que conscience individuelle, et, sur le plan du langage, la transformation de celui-ci en un pur dehors, dont la relation avec la chose qui était autrefois son dedans, est maintenant entièrement arbitraire. Le monde du langage et le monde des choses, maintenant radicalement séparés, sont vus par Blanchot comme deux versants entre lesquels est partagée la littérature. D'un côté,

> Elle est tournée vers le mouvement de négation par lequel les choses sont séparées d'elles-mêmes et détruites pour être connues, assujetties, communiquées. Ce mouvement de négation, elle ne se contente pas de l'accueillir dans ses résultats fragmentaires . . . elle veut le saisir en lui-même, et ses résultats, elle veut les atteindre dans leur totalité. (319)

Par la négation, la littérature

> repousse dans le néant le côté inhumain, non déterminé, des choses; elle les définit, les rend finies, et c'est en ce sens qu'elle est vraiment l'oeuvre de la mort

> dans le monde. Mais, en même temps, après avoir nié les choses dans leur existence, elle les conserve dans leur être: elle fait que les choses ont un sens, et la négation qui est la mort au travail est aussi l'avènement du sens, la compréhension en acte. (326)

Ainsi, le deuxième versant de la littérature exprime "le souci de la réalité des choses. . . . elle sympathise avec l'obscurité, avec la passion sans but, la violence sans droit, avec tout ce qui, dans le monde, semble perpétuer le refus de venir au monde" (319). Ce que la littérature cherche est donc le dedans des choses perdu lors de la chute de l'homme dans l'histoire. Et ce qu'elle trouve, ce n'est que la matérialité des mots, c'est-à-dire le dehors. Plus l'homme perd le contact avec l'intimité des choses, plus il se sent exilé dans un monde où la loi, après avoir été séparée de son fondement divin, le serre avec d'autant plus de force que sa lettre est absurde. Cet exil dans un dehors de la pure séparation, dont l'image exemplaire se trouve chez Kafka, est décrit par Blanchot comme une lutte de l'homme afin de s'approprier la mort: "la mort, c'est là-bas, le grand château que l'on peut atteindre, et la vie c'était là-bas, le pays natal que l'on a quitté sur un faux appel; maintenant, il ne reste plus qu'à lutter, à travailler pour mourir complètement. . . ." (325). Dans ce fragment, comme dans tant d'autres, Blanchot oppose au dehors de la séparation et de l'exil, l'image d'une vie idéale que l'on a quittée, et qui, dans le cas de Kafka, est condensée dans le syntagme "pays natal." Le "pays natal" est le Paradis d'avant la chute dans la mortalité et la souffrance; pour l'écrivain, il est l'origine impossible qu'il essaie d'atteindre pour échapper à l'absurde et à l'arbitraire; il est le rêve qu'il voudrait figer en une image d'une pureté absolue. Pour rester à cette image du Paradis--ou de n'importe quel autre mythe de l'origine--, le

sentiment de bonheur idéal associé avec elle, sentiment qu'on n'aurait pas tort de confondre avec le concept de "passivité," comprend, outre l'état d'immortalité, un état où l'absence de conscience individuelle est synonyme d'un pouvoir impersonnel. Ainsi, les poètes s'intéressent à la réalité du langage et non pas au monde,

> parce qu'ils se livrent à la littérature comme à un pouvoir impersonnel qui ne cherche qu'à s'engloutir et à se submerger. Si telle est la poésie, au moins saurons-nous pourquoi elle doit être retirée de l'histoire en marge de laquelle elle fait entendre un étrange bruissement d'insecte, et nous saurons aussi que nulle autre oeuvre qui se laisse glisser sur cette pente vers le gouffre ne peut être appelée oeuvre de prose. (321)

De ce fragment, nous retenons que le concept de poésie chez Blanchot veut dire *littérature par excellence*, c'est-à-dire la littérature vue comme la relation du langage à une origine impersonnelle; nous retenons aussi que cette origine se trouve "retirée de l'histoire," et donc dans un rapport transcendental avec le sujet parlant; enfin, par sa position transcendante, la littérature n'est pas un discours transparent, qui communique quelque chose, mais "fait entendre un étrange bruissement d'insecte." Derrière ces mots--bizarres--, la référence à Kafka,[3] et implicitement à l'exil de l'écriture, est relativement claire. Mais, le mot qui retient le plus notre attention est "bruissement," mot qui, dans d'autres contextes similaires, va être remplacé par "rumeur" ou "murmure."[4] Pour la compréhension de ce passage, il n'est pas sans importance de noter que ces trois termes seront tous présents plus tard chez Foucault,[5] quand il essaiera de démontrer que la voix

---

[3]L'insecte de "La métamorphose."

[4]V. la partie "Où va la littérature?" du *Livre à venir*.

[5]*L'Ordre du discours* (1971).

de l'auteur de la modernité est de plus en plus soustraite à une conscience individuelle et tente de rejoindre l'anonymat de la collectivité.

3.2 L'héritage heideggérien: le sacré

Heidegger est un nom qui apparaît, tel quel, rarement chez Blanchot, mais qui n'y est pas moins présent pour autant. Familier avec Heidegger en allemand, Blanchot écrit bon nombre de ses premiers livres dans un dialogue implicite avec celui-ci. Le concept même de "poésie" dans *Faux pas, La Part du feu, L'Espace littéraire* et *Le Livre à venir,* qui définit sa vision de la littérature, est une transposition du même concept de Heidegger, qui n'a pas en vue la poésie comme genre littéraire, mais comme parole originelle. En tant que parole qui ouvre l'espace d'habitation d'un peuple et fait advenir son être dans la singularité d'un langage à soi, la "poésie" est chez Heidegger un fondement préexistant à la naissance d'une communauté et à ce que nous appelons "la littérature." Ce concept se retrouve chez le premier Blanchot, en particulier dans *L'Espace littéraire*, mais dans un langage qui le lie plus à une réflexion sur l'écriture que sur la relation communauté-langue de l'origine.

Le texte que l'on considère généralement comme essentiel pour la vision heideggérienne de l'art, *L'Origine de l'oeuvre d'art*[6] (publication originale 1936), est peut-être l'un des textes fondamentaux que nous devons chercher derrière le Blanchot d'avant 1970. Tout ce que nous lisons dans "Le regard d'Orphée" sur l'art nous frappe comme des citations non-avouées de Heidegger. "L'origine de l'oeuvre d'art, c'est l'artiste. L'origine de l'artiste, c'est l'oeuvre d'art. . . . ce d'où artiste et oeuvre d'art

---

[6]Publié en français dans *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962) 13-98.

tiennent leur nom [c'est], l'art," dit Heidegger (13). Mais ce qui me semble plus important que l'emprunt d'une certaine rhétorique paradoxale qui, réduite à son essence, représente une vision du langage comme ce qui exprime profondément l'être de l'homme, et, en tant que tel, comme préexistant au monde, c'est la relation entre la chose et le langage, relation qui fait l'objet et de *L'Origine de l'oeuvre d'art* de Heidegger et de "La littérature et le droit à la mort" de Blanchot.[7] Ce que Heidegger et Blanchot récusent dans cette vision particulière du langage, c'est "l'objectivisme" occidental selon lequel le monde est la "réalité objective" et par conséquent réifiable, à partir de quoi tout le reste et nous sommes. Pour nous tenir à la relation chose-langage, qui est au centre de cette discussion, ce qui est en question ici, c'est le caractère "objectif" de la chose. Dans l'analyse de "La littérature et le droit à la mort," nous avons vu que la littérature est partagée entre deux versants ou entre le monde des choses et le monde du langage. Heidegger nous en donne à peu près la même définition quand il dit: "Toutes les oeuvres sont ainsi des choses par un certain côté" (15-16). Pour exemplifier cette affirmation, il recourt non seulement à la littérature, dont le côté "chose" est plus abstrait, mais à la sculpture et à la peinture, dont la plasticité voile moins l'origine matérielle: "le monument est dans la pierre; la sculpture sur bois est dans le bois; le tableau est dans la couleur; l'oeuvre de la parole est dans le phonème. . . ." (16). A partir de ces exemples,

---

[7]Il n'y a, à ma connaissance, aucune analyse du rapport Blanchot-Heidegger qui soit faite à partir de ces deux textes capitaux. On a beaucoup parlé de l'influence de Heidegger sur Blanchot, mais cette influence a été étudiée, en commençant avec Collin et en continuant avec Derrida, en marge du rapport parole originelle-fondement de la communauté. Leslie Hill et Lacoue-Labarthe restent, eux aussi en proximité de ce rapport, mais introduisent dans le débat l'influence hölderlinienne sur Heidegger, respectivement Blanchot.

il arrive ensuite à poser la question: “qu’est-ce que cette choséité qui va de soi dans l’oeuvre?” (16). La réponse qu’il donne a été reprise point par point par Blanchot dans “La littérature et le droit à la mort:” la littérature est d’abord “*chose* amenée à la finition” [je souligne]; elle est ensuite *allégorie* en tant qu’exprimant quelque chose d’autre que la simple chose initiale; enfin, elle est *symbole* qui réunit cette autre chose à la chose faite. De ces caractéristiques, seulement les deux dernières sont généralement envisagées comme définissant l’oeuvre d’art. Par contre, le caractère vraiment *chose* de l’oeuvre n’est jamais questionné, et, c’est, en fait, celui-ci qui représente le support qui la rend possible: “Il me semble presque que la choséité soit, dans l’oeuvre, comme le support sur lequel l’autre--c’est-à-dire le propre de l’oeuvre--est bâti” (Heidegger 17). Heidegger se propose, par conséquent, de considérer le côté chose de l’oeuvre, et, pour y arriver, il essaie de répondre d’abord à la question: “qu’est-ce qu’une chose?”

Dans une première interprétation qui existe dans la pensée occidentale, la structure de la chose est “l’union de la substance aux accidents.” Cette structure reproduit, dit Heidegger, la structure de la proposition, l’”enchaînement d’un sujet à un prédicat,“ ”qui énonce les qualités marquantes de la chose“ (21). La question suivante posée par Heidegger concerne “la primauté de la structure de l’énoncé ou de la structure de la chose” (22). Laquelle des deux a été première? La réponse à cette question, continue-t-il, “reste en suspens.” “Les deux structures remontent, dans leur parenté et leur réciprocité possible, à une origine commune plus ancienne” (22). En fait, dit encore Heidegger, tant que nous pensons la chose à l’intérieur de la définition qui se trouve au-dessus, la réponse à cette question est impossible. La seule sortie de cette impasse se

trouve dans une réévaluation du concept de chose.

La deuxième interprétation historique de la chose est rejetée aussi par Heidegger: "unité d'une multiplicité sensible donnée," la chose elle-même n'est pas non plus présente dans cette définition (24). La troisième interprétation de la chose comme matière qui apparaît sous une certaine forme, même si la vision la plus commune de la chose, ne peut non plus faire le point de départ d'un questionnement sur son essence. "La consistance d'une chose consiste précisément en ce qu'une matière consiste avec une forme. La chose est une matière informée" (25). Et Heidegger conclut: "Le côté chose de l'oeuvre, c'est manifestement la matière en laquelle elle consiste" (25). Il ne faut pas, cependant, être dupe de ces formulations, car elles servent à Heidegger de cadre pour un procès dressé contre l'esthétique occidentale. Voilà la définition de cette esthétique dans les lignes suivantes: "La distinction entre matière et forme sert même, et dans toute sa variété, de *schéma conceptuel par excellence pour toute théorie de l'art et toute esthétique*" (26). Cette distinction et, par conséquent, cette esthétique, sont l'expression du processus de représentation occidental, sous-tendu par la logique de *l'utilité*. L'utilité est "le règne du complexe forme-matière. L'étant soumis à ce règne est toujours le produit d'une fabrication. En tant que produit, le produit est fabriqué pour quelque chose" (27). L'essence de la chose, dans cette vision, est son utilité, sa capacité d'être utilisée dans un but pratique. La distinction entre matière et forme n'est que la conséquence d'une vision utilitariste du monde et de la chose. C'est cette vue que Heidegger rejette en premier lieu, et on suspecte déjà, même s'il ne le dit pas encore, que la chose est pour lui, dans sa négation de toute utilité, ce qui repose d'une manière

totalement gratuite, en soi-même. Selon cette même logique, l'oeuvre d'art, essentiellement chose, répond à la définition suivante: "L'oeuvre d'art, par cette présence se suffisant à elle-même qui est le propre de l'oeuvre, ressemble plutôt à la simple chose reposant pleinement en cette espèce de gratuité que son jaillissement naturel lui confère" (28). Toutes les caractéristiques invoquées ici par Heidegger envisagent l'oeuvre en sa non-utilité, donc en son refus de se laisser assimiler à un produit: elle se suffit à elle-même, donc elle n'a aucun but qui la transcende; elle est gratuite; elle relève de quelque chose de naturel ("jaillissement naturel"). Mais le côté chose de l'oeuvre est seulement la moitié de l'oeuvre d'art; l'autre moitié en est le produit, qui "occupe une place intermédiaire entre la chose pure et l'oeuvre" (28). Le concept même de chose pure n'est cependant que l'autre facette du concept de chose utile ou de produit. Or, définir la choséité de la chose à partir de la négation du produit, ne satisfait pas non plus Heidegger. Ainsi, les trois manières dont on a historiquement défini la chose: "comme support des qualités marquantes, comme unité d'une multiplicité de sensations et comme matière informée" s'avèrent insatisfaisantes (30).

La question qui nous aidera à découvrir l'essence de l'oeuvre, sera maintenant: qu'est-ce qu'il y a de *proprement chose* dans la chose? Comme d'habitude, Heidegger évite une réponse directe à la question et commence son investigation de manière oblique, par le truchement d'une série de questions plus ou moins rhétoriques. Il nous laisse ainsi comprendre que la chose, comme tout étant, se révèle en son être seulement si nous la laissons reposer en elle-même, sans forcer son éclosion. La vérité de la chose n'est préservable que tant que la chose se trouve au-delà du regard objectivable de

l'homme. "Ou bien, cette retenue de la simple chose, cette compacité reposant en elle-même et n'étant poussée vers rien ferait-elle partie de l'essence de la chose?" (31). La chose semble être chose pour Heidegger pour autant qu'elle échappe au domaine cognitif de l'homme, pour autant qu'elle refuse d'être part du monde fait par l'homme. Sa choséité est partie de la gratuité du monde en ce qu'il a de naturel. Le refus de la chose de se laisser assimiler dans le cercle utilitaire du monde humain constitue son élément d'étrangeté. C'est grâce à cet élément qu'elle est radicalement *autre* vis-à-vis de l'homme; autre, par son côté non-fait, c'est-à-dire justement par le côté qui refuse l'essence productive du monde humain.

Pour établir plus concrètement la relation entre la chose et le produit, Heidegger recourt au célèbre tableau de Van Gogh qui représente une paire de souliers de paysanne. Ce que son interprétation a de particulier, c'est qu'elle suit exactement la même logique qu'un autre texte qui veut déchiffrer le propre de la chose: je pense à "La Chose," publiée dans *Essais et Conférences,*[8] où la chose questionnée est la cruche. Deux choses si différentes, une paire de chaussures et une cruche, et pourtant, nous avons affaire dans les deux cas à la même logique et par conséquent, à la même définition de la chose en ce qu'elle a d'essentiel. Les chaussures de la paysanne sont pour Heidegger non pas un simple objet avec une utilité précise, mais *le signe* d'un monde particulier, qui, en tant que signe, renvoie à tous les attributs de ce monde: labeur, terre, fatigue. "Dans l'obscure intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur" (34). Deux mots sont importants ici: "intimité" et "creux." Le premier implique une définition

---

[8]Traduction française 1958.

de la chose--en l'occurrence, des chaussures--comme *liant entre* l'homme et la terre. Le deuxième suggère un espace ("creux") qui rend possible une inscription. Ces deux caractéristiques se retrouvent sous d'autres formes, mais exprimant la même essence, dans la description de la cruche. Je vais citer ce fragment en totalité parce que toute paraphrase gâcherait sa poéticité:

> Dans l'eau versée la source s'attarde. Dans la source les roches demeurent présentes, et en celles-ci le lourd sommeil de la terre, qui reçoit du ciel la pluie et la rosée. Les noces du ciel et de la terre sont présentes dans l'eau de la source. Elles sont présentes dans le vin, à nous donné par le fruit de la vigne, en lequel la substance nourricière de la terre et la force solaire du ciel sont confiées l'une à l'autre. Dans un versement d'eau, dans un versement de vin, le ciel et la terre sont chaque fois présents. Or le versement de ce qu'on offre est ce qui fait de la cruche une cruche. Dans l'être de la cruche la terre et le ciel demeurent présents. (204)

Ce que ce texte a en commun avec le contexte précédent, c'est que tous les noms y représentent des éléments naturels *inachevés*, qui subissent une *métamorphose* constante: eau versée-source-roches-terre-pluie, rosée-ciel. L'eau ou le vin représentent *l'union* du ciel et de la terre, et "le versement de ce qu'on offre" est ce qui fait l'essence de la cruche. Heidegger trouve l'essence de la chose, particularisée dans la cruche, dans sa présence dans le monde en tant que médium qui reflète le caractère inachevé et de perpétuelle durée de l'univers. A une critique possible de sa réflexion sur l'essence de la chose, qui choisit toujours des exemples chargés d'une poéticité qui n'entoure pas nécessairement toutes les choses (la cruche, le temple), ce passage peut répondre facilement, parce que tous les éléments inclus sont virtuellement susceptibles de la même définition. Ainsi, la roche est ce qui garde en elle à la fois la présence de l'eau mouvante de la source et la passivité de la terre. Une sorte de logique de la *coincidentia*

oppositorum des sciences hermétiques semble à l'oeuvre ici, mais sans l'allusion à un secret transcendant qui sous-tend d'habitude ces sciences. D'ailleurs, d'autres termes qui semblent empruntés à l'occultisme[9] surgissent de temps en temps dans ce texte: ce que Heidegger appelle "les quatre" ou "quadriparti" quand il se réfère à la croix formée par le croisement des lignes mortel-divin, terre-ciel, le jeu des correspondances ("Dans le versement du liquide offert, la simplicité des quatre demeure présente"--205), la comparaison du monde à un anneau. Sans pousser l'analogie avec l'hermétisme plus loin, on peut dire au moins que nous sommes ici devant une logique mytho-magique, qui est la logique de la poésie par excellence. Si on analyse ce texte par ce qu'il *n'a pas*, on peut voir qu'il n'a aucun élément statique, aucun fait accompli. Exprimant la durée (le versement, l'écoulement), la chose reflète le passage d'une forme d'existence à une autre. Le monde est dans cette vision un tissu continu où chaque chose s'insère, en éclairant et en recevant à son tour la lumière, de l'autre. Si on essaie de mettre cette pensée dans un cadre plus large, on se souvient des analyses de Bakhtine[10] sur la culture européenne où il identifie une structure de pensée qui n'accepte pas le fini et qui voit tout comme métamorphose, structure présente jusqu'aux XVIe-XVIIe siècles, le même moment où Foucault croit apercevoir un changement radical dans le rapport entre les choses et les mots. C'est le moment où la pensée mytho-magique commence à se perdre dans l'oubli de l'histoire. On se souvient aussi des critiques des surréalistes du rationalisme matérialiste de l'Occident, qui mettent en cause, comme les analyses de

---

[9]En fait, des termes qui viennent probablement de Hölderlin et de Boehme.

[10]*The Dialogic Imagination*

Heidegger, le principe de causalité et la perception du monde (et de la chose) dans une perspective discontinue.[11]

Si nous essayons de synthétiser ce que Heidegger dit sur la chose dans l'instance des chaussures et de la cruche, la chose apparaît non pas comme un objet défini, avec les contours précisément délimités, mais comme un *entre-deux* qui unit deux mondes à part, comme un vide ("creux") qui permet le passage de quelque chose de non-manifeste à une marque, à un signe. Ainsi: la fatigue du labeur est silencieuse comme la terre, mais par les chaussures, elle parle; la roche est passive et réservée comme la terre, mais par la pluie, elle déploie cette passivité et cette réserve dans le monde; les chaussures et la cruche sont des récipients qui se renferment sur un vide, mais en tant que récipients, ils sont aussi le point de rassemblement d'une unité primordiale. La chose est ainsi l'ouverture d'un monde et le rassemblement du tout en soi, un signe qui dé-marque le sacré.

Mais pour Heidegger, la définition de la chose s'applique aussi entièrement à l'oeuvre. Celle-ci est l'ouverture et la mise en place d'un monde. Le monde s'ordonne chaque fois qu'une nouvelle oeuvre se dresse devant nos yeux. Cet avènement de l'ordre sous une certaine forme, cette mise en forme du chaos, est pour Heidegger, le sacré.[12] Si nous acceptons d'appeler cette ordonnance d'un désordre initial dans une forme qui

---

[11]Les écrits de Breton surtout sont relevants de ce point de vue. Je pense, par exemple, aux *Vases communicants* et à *L'Amour fou.*

[12]C'est aussi la relation de tout écrivain authentique à l'écriture, selon Blanchot. Pour autant que l'écriture pose une nouvelle loi et ouvre le monde comme pour la première fois, l'écriture est pour Blanchot une expérience du sacré, dans le sens du sacré défini par Heidegger et avant lui, par Hölderlin.

renvoie à chaque moment à son origine, *la nature*, on peut dire que la nature est le sacré/sacrée pour Heidegger--du moins dans ce texte--, et qu'à l'intérieur d'une telle perspective, la chose est sacrée parce qu'elle appartient au, et reflète en elle-même le tout de la nature, c'est-à-dire sa divinité. Nous avons déjà vu, dans les analyses de la cruche et des chaussures, que la sacralité de la chose est dégagée par la rencontre de la sphère divine et de la sphère des mortels, et que la chose est un entre-deux qui permet le passage d'une sphère à une autre. C'est là une vision du sacré qui n'est pas vraiment identique avec celle de Blanchot.

Le langage de *L'Espace littéraire* nous convainc que Blanchot a été plus qu'un lecteur assidu de *L'Origine de l'oeuvre d'art*, et que le sacré dont il y parle puise ses racines, comme celui de Heidegger, dans Hölderlin. Mais, contrairement à Heidegger, Blanchot ne voit pas la présence du sacré dans l'union de ces deux sphères opposées. "L'entre-deux" est pour lui--et il s'appuie ici sur des citations de Hölderlin--ce qui sépare les deux mondes et maintient entre eux un espace de la pure séparation, un vide à la pureté duquel le poète doit dorénavant veiller. Dans un monde d'où les dieux se sont retirés, l'homme ne peut être fidèle à la divinité qu'en suivant l'exemple de sa trahison, en se détournant lui aussi, et en se tenant devant l'absence de Dieu. La présence du Christ dans la religion ne signifie, selon Blanchot, que le désir de préserver une divinité déjà morte. La tâche du poète sera dans les temps modernes de "maintenir ainsi distinctes les deux sphères, en vivant purement la séparation, en étant la vie pure de la séparation même, car ce lieu vide et pur qui distingue les sphères, c'est là le *sacré*, l'intimité de la déchirure qu'est le sacré" (289). Blanchot va aux mêmes sources que

Heidegger--en l'occurrence, le sacré chez Hölderlin--, mais, même si son langage reproduit parfois d'une manière obsessionnelle l'origine de son inspiration, il y a entre lui et Heidegger une différence fondamentale:[13] pour les deux, la littérature, en ce qu'elle a d'essentiel, est désir de sacré, mais, ce sacré est aussi, dans le cas de Blanchot, ce à quoi le poète doit tragiquement renoncer; or, il n'y a, chez Heidegger, aucun signe de ce renoncement, aucun signe d'être à la hauteur de la "détresse" de son temps, comme conscience déchirée dont l'écrivain porte les marques pour Blanchot.

Pour revenir au texte de Heidegger: la question suivante qu'il pose, une fois défini l'être-oeuvre de l'oeuvre comme mise en place d'un monde, est "Quelle est maintenant--dans la sphère de cette détermination--l'essence de ce qu'on nomme d'ordinaire le matériau du travail (*der Werkstoff*)?" (49). L'exemple pris pour caractériser le matériau, la pierre, et le produit fait à partir de ce matériau, la hache, résonne très familier pour le lecteur de "La littérature et le droit à la mort," où Blanchot prend la fonte et le poêle comme termes de la relation matière-produit. La hache en tant qu'objet utile cache entièrement, dit Heidegger, le matériau dont elle est fabriquée. Mais, si dans le cas d'un produit quelconque, la matière disparaît dans l'utilité qui domine l'essence du produit, dans le cas de l'oeuvre, la situation est inverse. "L'oeuvre-temple, au contraire, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir: à savoir dans l'ouvert du monde de l'oeuvre" (49). C'est comme si

---

[13]Il y a surtout la lecture, par Blanchot, avant même sa traduction française par Fédier (1959), du livre de Beda Allemann, *Hölderlin et Heidegger*, dont toute la première partie est une analyse du "retournement du divin" selon Hölderlin, motif que la plupart du temps Heidegger évite (communication orale de Lacoue-Labarthe).

l'oeuvre, voulant oublier son côté artificiel, le côté-produit, voudrait rejoindre l'origine matérielle qui l'a rendue possible, et exister seulement en tant que pure matière. Cette idée se retrouve sous diférentes formes dans *La Part du feu* où "la part du feu" est une métaphore de l'existence que le langage veut atteindre comme la matérialité à laquelle il a dû renoncer pour être; ou, dans le même livre, dans les affirmations qui parlent du langage même comme d'une matière qui essaie de se substituer au réel; ou, dans *L'Espace littéraire* où la seule caractéristique de l'oeuvre, la seule chose qu'on peut dire d'elle, est qu'elle *est.* Toujours dans *L'Espace littéraire*, dans "Les caractères de l'oeuvre," Blanchot caractérise l'oeuvre par un vocabulaire essentiellement heideggérien, comme présence qui échappe à la compréhension et qui exalte la matière dont elle est faite, au lieu de la cacher: "l'oeuvre *est* éminemment *ce dont* elle *est faite*, elle est ce qui rend visibles ou présentes sa nature et sa matière, la glorification de sa réalité: du rythme verbal dans le poème, du son dans la musique, de la lumière devenue couleur dans la peinture, de l'espace devenu pierre dans la maison" (232). *L'apparition* de l'oeuvre, comme celle de la chose, en sa pure matérialité, indifférente à la finalité utilitariste que nous attribuons d'habitude à tout ce qui nous entoure, représente la manifestation d'un fond primordial qui est complètement absent du simple objet: "L'oeuvre fait apparaître ce qui disparaît dans l'objet. La statue glorifie le marbre. . . . " (233).

Pour Heidegger, cette existence absolument passive, ce pur retirement en soi de l'oeuvre, sont exprimés d'une manière essentielle par la terre. Je ne vais pas toucher, pour le propos de cette démonstration, à toutes les implications de la terre dans le cadre de la pensée politique de Heidegger. Ce qui m'intéresse ici est une définition de la terre

par analogie avec l'oeuvre. Dans ce contexte, il me semble que les interprétations qu'on fait de ce texte de Heidegger mettent trop l'accent sur la terre en tant qu'espace fondé par une parole originelle, et pas assez sur le caractère de gratuité et de passivité de la terre.[14] La terre est ce qui abrite, mais elle est aussi ce qui est retiré en soi-même, ce qui existe "pour rien." L'oeuvre, de son côté, met en place un monde et fait venir la terre (v. p. 50). La définition de la terre que nous avons ici, est presque identique à la définition de l'oeuvre d'art dans *L'Espace littéraire.* La terre "ne se montre que si elle reste non décelée et inexpliquée;" elle est "l'indécelable par essence, qui se retire devant tout décel, c'est-à-dire qui se retient en constante réserve" (50, 50-51). La *réserve* de l'oeuvre est un syntagme qui revient constamment dans *L'Espace littéraire* et qui renvoie indubitablement à Heidegger. Par cette réserve, l'oeuvre est comme en retrait du monde, et, au-delà de l'usure du temps qui passe, elle montre les choses dans ce qu'elles ont de plus propre. "L'oeuvre libère la terre pour qu'elle soit une terre."

Cette affirmation de *L'Origine de l'oeuvre d'art* (50), en prenant l'absoluité de la terre comme métonymie de la *chose* que tout oeuvre d'art veut être, envisage la terre selon le même modèle que le texte sur la cruche, où la terre est l'un des quatre éléments dont le croisement réalise le sacré. Plus nous avançons dans la lecture de *L'Origine*, plus la terre nous semble interchangeable avec la cruche de *La Chose*: "Toutes les choses de

---

[14]Ces deux aspects de la terre sont présents dans *L'Espace littéraire*, même si le mot "terre" est évité et remplacé par des syntagmes comme "profondeur élémentaire." Dans *Le Livre à venir,* on sent une certaine distance par rapport à une pensée qui voit dans la parole poétique le fondement de l'espace. Voir p. 324 où Blanchot invoque, contre Heidegger, l'idée mallarméenne, dit-il, que le poète fonde à chaque fois *autre chose.*

la terre, elle-même en son tout, s'écoulent dans un unisson de réciprocité. Mais cet écoulement n'aboutit pas à l'indistinction. Ce qui coule ici, c'est le courant de la délimitation, qui limite chaque présent en sa présence" (51). Cette dernière proposition tourne autour de la signification de quelques mots: "réciprocité," "écoulement," "indistinction," "délimitation." La terre, comme la chose, n'est pas pour Heidegger, ce sur quoi notre regard se pose, ce qui reçoit un nom, et, par le nom, est arraché de l'indistinction et séparé du reste des choses. La chose fait partie du monde de la réversibilité du sens, un monde du non-accomplissement, parce que non soumis à ce que Blanchot appelera plus tard "le sens unique." L'économie de la réversibilité qui est à l'oeuvre ici conduit Heidegger à un refus si tranchant du côté "produit," fini, de l'oeuvre, qu'il arrivera à parler de la nécessité d'un "échec" de celle-ci, nécessité que nous allons trouver aussi chez Blanchot.

Blanchot développera d'ailleurs encore plus cette idée dans le concept de "désoeuvrement" ou "d'absence d'oeuvre." Aujourd'hui, quand le désir de "faire oeuvre" s'exprime essentiellement par le côté travailleur de l'homme, l'oeuvre d'art ne peut être vraie que si elle refuse de participer à cet ouvrage, que si elle se retire auprès de l'essence magique de la chose. Nous touchons ici à la problématique de la technique, problématique esquissée à la fin de *L'Espace littéraire* et poursuivie amplement dans *L'Entretien infini*, et qui est développée entièrement à l'ombre de Heidegger. Le recueil d'où l'article sur la chose fait partie, *Essais et Conférences,* est ouvert par la "Question de la technique," où la technique moderne est présentée comme appartenant à l'ère du calcul et de la représentation mécanique des choses, qui n'est qu'une conséquence de la

pensée de la représentation. Essayant de remplacer cette pensée par une pensée qui veille à l'être des choses, Heidegger rejette tout d'abord dans la technique la pensée utilitaire qui vise à la domination du réel. Il devient de plus en plus clair que la recherche par Blanchot d'un *autre* langage, d'un langage au-dehors de la représentation, est faite, du moins en partie, à partir de la tentative de dépassement de la métaphysique par Heidegger.

3. 3 Du langage théologique à un langage neutre

Je vais aborder la question de la représentation en m'appuyant sur *L'Espace littéraire* et *L'Entretien infini*, ouvrages essentiels de Blanchot, car entre eux deux se situe la rupture entre deux visions sur la représentation et le langage. D'une part, Blanchot continue dans *L'Espace littéraire* une tradition inaugurée par Platon qui consiste à concevoir le langage comme représentation (*mimesis*), où le problème de l'origine ne saurait être traité qu'à l'intérieur d'une métaphysique--en fait, l'affirmation même d'une "origine" nous place d'emblée dans la métaphysique--, d'autre part, il ouvre la voie vers le radicalisme de *L'Entretien infini*, en associant la croyance dans une "origine" à une erreur, en suggérant l'existence, toujours, d'un point encore plus originaire, d'une antériorité qui précède le point même de l'origine. Définir l'oeuvre comme séjour de l'absence des dieux--ce que Blanchot fait dans *L'Espace littéraire*--c'est continuer à parler "selon la logique du discours et donc sous la nostalgie du logos théologique", c'est-à-dire concevoir l'écriture "comme ce qui représente" et le langage, "comme ce qui reçoit et donne le sens" (*EI* 390, 391). Quand, dans *L'Entretien infini,* Blanchot reproche à Heidegger de ne pas avoir rompu avec le "logos ontologique," il ne

fait que se détacher de son propre *espace littéraire*, où le désir d'une "écriture non-parlante" n'est que suggéré et où l'écriture garde encore la nostalgie permanente du retour à cette "origine." La possibilité du langage de devenir "neutre" et de parler au-dehors de toute intelligibilité est toujours mise en cause dans *L'Espace...* par l'affirmation d'un espace originel qui opère comme fondement de la nécessité ontologique de l'homme de représenter.

En parlant du sens de l'art au cours de l'histoire, Blanchot suggère que l'oeuvre représente la nécessité de l'homme de (se) figurer le divin (*EL* 241). Mais l'oeuvre, "tout en disant les dieux, dit quelque chose de plus originel qu'eux, dit le défaut des dieux qui est leur Destin" (242). En d'autres mots: l'oeuvre est la représentation d'une absence essentielle, et cette absence est “divine,” car elle est, en elle-même, le signe d'une origine, même si cette origine ne se donne qu'en tant que manque. Le signe d'une absence, telle serait la définition de l'oeuvre. De la même manière que le temple *apparaît* comme espace de la représentation (donc de l'absence) des dieux, comme ce qui abrite la "trace infinie,"[15] l'oeuvre se révèle comme "*le séjour de l'absence des dieux*" (242). Nous avons vu dans “De l'angoisse au langage,” qui ouvre *Faux pas,* que l'absence de l'origine est ce qui est à l'origine, pour ainsi dire, de l'acte d'écrire: l'écrivain commence à écrire parce que quelque chose d'essentiel lui manque. Sa “solitude essentielle” est la solitude de celui qui est, depuis toujours, abandonné des dieux. De nos jours, le fait que l'oeuvre se figure elle-même, ne représente, selon Blanchot, que la même aspiration métaphysique de l'homme: la quête de l'"origine" dont

[15]Rilke, cité par Blanchot *EL* 236.

les dieux semblent "détenir les clés" (242). L'œuvre qui figure sa propre origine ne serait que la dernière forme du religieux, la manière propre à la modernité de se rapporter à la transcendance. C'est le moment d'attirer l'attention ici sur une nuance qui échappe souvent à ceux qui voient en Blanchot seulement la voix de la rupture avec la métaphysique: tant qu'il y a de l'art (et de la littérature), nous sommes toujours à l'intérieur de la métaphysique. L'art peut bien se questionner soi-même, revenir à son origine comme le serpent qui mord sa queue: cela n'est qu'une autre preuve que, même en train de mourir, et peut-être à cause de cela, ce qui hante son origine, le divin, est encore présent, mais cette présence peut se manifester seulement sous la forme de l'art.

L'Espace littéraire semble poser un parallèle entre l'oeuvre et le nom, entre l'impossibilité de l'oeuvre et le principe de la figuration. Dans les deux cas, l'absence opère comme fondement (l'absence de(s) dieu(x) et l'absence de la chose); le même "écart" qui existe entre l'image et la chose existe entre le livre et l'oeuvre. Le fait que l'image de la chose ne coïncide jamais avec la chose en soi a pour cause l'origine même de la représentation: le désir de représenter l'irreprésentable. De même, l'oeuvre ne peut apparaître qu'en tant que livre, car elle essaie de montrer "ce qui doit rester caché," la présence des dieux (*EL* 243); or, celle-ci n'est pas figurable. La transgression d'une loi semble être impliquée dans les deux situations. Ce qui se manifeste (le livre ou l'image) est non-vrai à cause de la "loi secrète" qui exige que l'oeuvre se cache dans le livre et la chose dans l'image, et qu'elles ne se montrent qu'en se dissimulant. Cette loi préside à la délimitation de deux espaces dans *L'Espace littéraire*: un espace "essentiel" sous l'emblème duquel toute une série de syntagmes peut se ranger--"l'autre nuit," "l'autre

côté," "l'espace continu," "l'étendue essentielle," "le milieu absolu" (*EL* 25), l'espace "du pur rapport," "le point de l'ambiguïté même" (*EL* 37), et un espace "littéraire," l'espace de "l'ici-bas," de "la mauvaise étendue." Le premier espace est l'espace "d'une continuité sans défaut" (*EL* 80), où l'on est dans la chose même et non pas dans sa représentation, où l'homme est "retourné" et non pas "détourné" comme il l'est dans l'"ici-bas," dans la "mauvaise étendue." L'espace où les dieux séjournent est l'espace continu où la figuration n'est pas nécessaire parce que la chose et sa représentation coïncident, où "être et dire, être et penser sont la même chose."[16] L'homme n'a pas besoin de se re-présenter la divinité parce qu'elle est *présente*. Cette présence, cette unité mythique, devient image mensongère ("idole") dans "l'ici-bas." L'espace de "l'ici-bas" est délimité comme espace par la "chute" de l'homme qui acquiert sa qualité d'humain au moment où il se sépare de la divinité, c'est-à-dire de l'être. Une relation cause-effet s'instaure par conséquent, entre, d'une part, le fait que l'homme d'après la "chute" est limité et n'a plus d'accès direct à la présence du divin et des choses (il doit se les re-présenter) et, d'autre part, le fait que l'image ne peut se donner comme unité (il y a un écart entre la chose et sa représentation). En d'autres mots: Blanchot explique un problème de linguistique par une situation ontologique (la condition de l'homme). Car la loi secrète de la représentation n'est, elle-même, que la figuration de la loi que l'homme transgresse dans l'"autre côté" à cause de son impatience. Blanchot emprunte le terme d'impatience à Kafka qui, dans son *Journal*, désigne l'impatience comme la "faute essentielle:"

Il est deux péchés capitaux humains dont découlent tous les autres: l'impatience et

---

[16]Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Sujet de la philosophie* (1979) 19.

> la négligence. A cause de leur impatience, ils ont été chassés du Paradis. A cause de leur négligence, ils n'y retournent pas. (Kafka, cité par Blanchot, *EL* 76)

Lier l'exigence de la représentation à une *chute* de l'homme ne veut peut-être dire que ceci: la "chute" de l'homme dans le temps et dans l'espace de la représentation commence avec le *désir* (car c'est cela que "l'impatience" veut dire). L'homme, en tant qu'être du désir et en tant qu'être conscient de sa mortalité (chassé du Paradis), est condamné à la représentation. Blanchot joue sur la racine commune des termes "errance" et "erreur", et lie l'exil ontologique de l'homme (l'errance) à "l'erreur" de l'imaginaire ("l'image, l'erreur de l'imaginaire..."–*EL* 81): "l'homme de l'exil est obligé de se faire de l'erreur un moyen de vérité et de ce qui le trompe indéfiniment la possibilité ultime de saisir l'infini" (*EL* 78). L'"erreur" (l'image trompeuse) est pour "l'homme de l'exil" ce que Blanchot appelle en se référant au *Château* de Kafka "une figure intermédiaire" pour accéder au "terme" (78), à "l'absolu" (77): "c'est l'impatience qui rend le terme inaccessible en lui substituant la proximité d'une figure intermédiaire" (78). Ce qui équivaut à dire que la structure de la représentation est la structure triangulaire du désir, du désir qui, avant d'être désir de l'objet, est désir de la médiation.[17]

La nécessité de représenter est donc la conséquence immédiate de la chute de l'homme de l'espace de l'être dans celui du devenir. Ce qui revient à dire que la séparation de l'espace mythique de la présence est à l'origine aussi bien du désir que du mouvement de l'homme vers un avenir qu'il projette et qu'il aspire à maîtriser. Plus que

---

[17]Dans la critique littéraire cela a été admirablement montré par René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*) et par Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*).

cela: après la chute, nous "devons être les figurateurs et les poètes de notre mort" (*EL* 128), c'est-à-dire re-présenter notre limite. L'"homme de l'exil" est donc confronté à la tâche de se figurer la limite--la mort, le "terme," l'inaccessible, les dieux absents, dont il est "détourné." Etre "retourné," "accéder à l'autre côté" (*EL* 136) implique la libération des limites qui font que l'image soit d'un côté et la chose en soi de l'autre. Tant que nous sommes des êtres "en exil," des êtres de la représentation, "nous restaurons...la contrainte du face à face" (136) des deux espaces séparés par la limite. Car: "Telle est la condition humaine: . . . être, en tout, présent à soi et, dans cette présence, n'avoir chaque chose que devant soi, séparé d'elle par ce vis-à-vis et séparé de soi par cette interposition de soi-même" (137). La condition humaine d'exilé fait que l'homme n'a d'accès à la chose que par la re-présentation, par la doublure de la chose devant soi. Mais le fait que l'homme doit tout re-présenter devant soi le rend séparé non pas seulement de la présence des choses, mais a comme conséquence la division de l'unité de lui-même en soi et en soi-même. Il n'a plus d'accès à soi que par le même processus de représentation. L'unité du moi, si elle est quelque part, est dans le même espace mythique où la chose et son image coïncident. Situation paradoxale, car cet espace de la pure possibilité est à la fois l'espace de l'impossibilité, puisque espace de la non-représentation. La conversion dont Blanchot affirme que c'est le but du poète, la transformation du visible en invisible par un immense travail de transmutation (*EL* 143), n'est pas seulement la simple transformation du Monde en Art, mais aussi de la ressemblance en intelligibilité. Ici, deux possibilités de lecture s'ouvrent: soit nous sommes toujours dans la métaphysique, et l'"invisible" (l'"être" dans le langage heideggerien) se donne comme l'origine que le

"visible" doit retrouver, soit Blanchot propose, par le mot "transmutation", un effacement de l'opposition des deux termes, et alors nous sommes déjà dans la vision d'un *autre* langage (un langage que Nietzsche a envisagé et qui s'affirme dans *L'Entretien infini*).

Si nous définissons "l'impatience" ou "l'erreur" comme l'incarnation de l'absolu dans des substituts, comme la nécessité de l'homme de se figurer (donc de falsifier) l'infigurable, l'on pourrait dire, suivant le commentaire de Lacoue-Labarthe sur Nietzsche, que l'erreur "est la substitution ou le transfert en général, c'est-à-dire la croyance en l'origine que même la trouvaille d'une 'différence originaire' ne saurait corriger" (*Le Sujet de la philosophie* 21). Blanchot interroge la croyance en l'origine dans *L'Entretien infini* à partir d'Héraclite, en qui il voit le premier penseur de la "différence." Il invoque, après Héraclite, une "nécessité" qui préside à un processus historique de la conscience humaine, qui aurait trois étapes: d'une indifférence initiale, primitive, il résulterait une différence horizontale (du genre jour-nuit), et de celle-ci, une différence verticale (la dualité du divin et de l'humain). L'humanité actuelle se trouverait ainsi dans cette dernière vision, vision qui, à son tour, entraîne une manière spécifique de concevoir le langage. Attachés au dualisme corps-âme, reflet, lui-même, de la dualité humain-divin, nous sommes enfermés dans une vision théologique du langage. De cette dualité, il s'ensuit une différence entre ce qui est, et ce qui est dit, et cette différence donne un sens unique au langage: des choses aux mots. Mais la différence présente chez Héraclite n'est pas, dit Blanchot, cette différence-ci, car le langage dont il se sert est régi par une "mystérieuse Différence," qui n'est pas celle de la dualité corps-âme, mais la différence d'une sorte d'alternance, d'un rythme cosmique (Vie-Mort, Veille-Sommeil).

Blanchot lutte donc contre ce qu'il appelle "langage théologique," au nom d'une vision héraclitéenne du langage, c'est-à-dire d'une démarche d'un va-et-vient entre l'événement et le discours (c'est-à-dire d'une identité *muthos-logos*), et finit par identifier le lieu de la différence dans le *logos* lui-même: "nom et oeuvre appartiennent tous deux au logos comme lieu de la différence" (129). Le *logos* est ainsi l'Un, mais l'Un comme Différence (ex. Vie-Mort). De cette manière, l'origine de la représentation devient la représentation même (avant l'image il y a toujours l'image), et l'espace de l'unité (unité de Tout-Un), le lieu de la différence. Si, "attachés au dualisme du corps et de l'âme," nous établissons une distinction trop nette "entre les mots et ce qu'ils désignent" (*EI* 128), posséder une vérité "dans une âme et dans un corps, recherche propre à la communication" (*EI* 430-31) signifierait, selon Blanchot, ne plus séparer les choses et les mots, ou la vérité et la lettre, c'est-à-dire concevoir le langage comme logos: . . . logos, ce nom hautement singulier en quoi se retient l'origine non parlante de ce qui appelle à la parole et qui, à son plus haut niveau, là où tout est silence, "ne parle pas, ne cache pas, mais fait signe"[18] (*EI* 131). Le monde n'est plus pensé comme origine, ce qui veut dire que l'acte de la pensée ne se déroule plus à l'intérieur de l'opposition apparence/réalité. L'ancien langage de la ressemblance entraînait, par la "trace infinie," la reconstitution de la lettre comme fiction

---

[18]La référence à Rimbaud qui, dans *Une saison en Enfer* dit adieu à la poésie et se désigne comme "paysan" dont la tâche est d'étreindre la réalité rugueuse, paysan possédant "une vérité dans une âme et dans un corps," n'est pas très éclairante, vue l'obscurité de Rimbaud lui-même, mais elle nous fait comprendre, du moins, qu'il s'agit ici, comme chez Rimbaud, d'un programme qui est à la fois politique et littéraire, et qui veut rompre avec un certain type de parole. La deuxième référence de la citation est Héraclite, d'où provient l'expression "fait signe," que Blanchot cite souvent pour marquer la différence par rapport à une vision du langage centrée sur le dévoilement ou la signification.

de la vérité, de la vérité comme fiction du monde, et du monde comme fiction de Dieu.[19] Dans la nouvelle perspective sur le langage, que Blanchot propose, le savoir doit être accepté comme "ce qui est double" et celui qui veut l'aborder doit se tenir dans la différence, dans l'entre-deux (*EI* 128). Cet entre-deux est l'entre-deux de la différence rythmique qui régit et la parole et le cosmos. La correspondance entre l'ordre de la parole et l'ordre cosmique, correspondance sur laquelle se fonde la vision du langage d'Héraclite, est identifiable dans l'étymologie du mot "rythme" qui équivaut, selon Benveniste que Blanchot convoque ici, à l'idée de configuration changeante. Mais Blanchot n'affirme pas que c'est l'ordre cosmique qui est à l'origine de la structure du langage chez Héraclite; il suggère, au contraire, que c'est plutôt l'inverse: que c'est la rigueur poétique qui a donné à l'homme "une première idée . . . de la rigueur naturelle" (*EI* 127).

Ces considérations sur le rythme, Blanchot va les reprendre dans *L'Ecriture du désastre*, mais d'une manière plus obscure et plus ambiguë. Il y laissera entendre dans deux fragments[20] que c'est l'ordre cosmique qui est à l'origine de la structure du langage, mais dans un autre petit fragment, il renversera le rapport en parlant de la "fiction étymologique" selon laquelle *rheo* serait à l'origine du mot "rythme." Il y a une

---

[19]C'est à l'intérieur de cette opposition (apparence/réalité) qu'on envisage le réel comme le point contre lequel le langage se constitue. Voir à ce propos le chapitre "La fable" dans *Le Sujet de la philosophie* où Lacoue-Labarthe attribue à Nietzsche l'annulation de toute cette série d'oppositions, en vertu de l'identité pré-platonicienne--selon Nietzsche (et Blanchot de *L'Entretien* semble soutenir la même idée)--entre *muthos* et *logos*.

[20]V. à ce propos "Comment l'écriture est-elle possible?," partie intégrée au chapitre "L'oeuvre et le mythe" de ce travail.

ambiguïté que Blanchot ne veut pas disperser: est-ce l'ordre de la parole qui est à l'origine de la compréhension du cosmos ou l'inverse? Même quand il affirme, dans *L'Entretien infini*, que c'est la structure du langage qui suggère à Héraclite sa vision du monde, il finit par dire que cette pensée aussi arrête et fige le mouvement. Ce qui voudrait simplement dire que penser à partir d'une origine aboutit fatalement à un "sens unique." Dans cette perspective, l'oeuvre est aussi pensée comme ce qui fige, comme une manifestation esthétique de l'irréversibilité du pouvoir dans la métaphysique occidentale. Plus tard, dans *L'Amitié,* Blanchot associera la clôture du livre au pouvoir. Nous savons aujourd'hui, que les premiers textes véhiculant cette idée datent de mai '68. Publié un an après, *L'Entretien infini* garde aussi des traces de ce langage révolutionnaire et invite, radicalement, à une "rupture avec tout langage de parole et d'écriture et dès lors renonçant aussi bien à l'idéal de l'Oeuvre belle qu'à la richesse de la culture transmise et à la validité du savoir certain du vrai" (*EI* 391).

Le concept de désoeuvrement, d'absence d'oeuvre est à prendre alors, dans ce contexte, comme renoncement à la différence verticale de la métaphysique post-platonicienne, et comme retour à la différence horizontale héraclitéenne. Se retourner contre "la prétentieuse pensée 'logique' et 'humaniste,' qui affirme: une seule pensée et l'absurde est détruit" (*EI* 273), se retourner contre un langage de la représentation, en faveur d'une parole en dehors de tout pouvoir de signifier, parole nue qui se dérobe à toute maîtrise, c'est essayer d'envisager la parole comme se dérobant à toute tentative du Pouvoir de se la subordonner. Cette autre parole est la parole que Blanchot assigne dans les écrits d'avant *L'Entretien infini* à la poésie, mais il faut prendre ici le terme de

"poésie" dans un sens qui serait substituable au langage "non-théologique," "non-idéologique" de *L'Entretien infini* (389-392), car, pour que le langage apparaisse comme "poésie," il faudrait une "transcendance préalable,"[21] il faudrait concevoir le langage comme Mallarmé, comme la transcendance même. Cette "écriture sans langage," que Blanchot appelle, dans sa manière spécifique, en se servant d'un oxymoron, "le cri, le murmure"[22] (*EI* 392), est, peut-être, envisageable, telle quelle, seulement comme l'impénétrable langage mallarméen qui, à la limite serait lui, le monde, et effacerait de la sorte toute origine ou plutôt le monde comme origine. Une parole en dehors de toute détermination théologique, tel que Blanchot la veut, ne saurait être que le langage pur, c'est-à-dire sa négation, c'est-à-dire le silence. Blanchot est le premier d'ailleurs, à s'en rendre compte. C'est pour cela que son discours est, finalement, indéterminé, dans le sens que, d'une part, il affirme que le nouveau langage doit être cherché là où il se dresse contre le pouvoir et l'autorité, d'autre part, il dit que ce langage "non-idéologique" est, fatalement, un choix d'idéologie. Car, tant que nous écrivons, nous continuons à être déterminés par le théologique et l'idéologie, même si nous écrivons--idéologiquement--contre eux.

---

[21]Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot* (1975) 13.

[22]Dans *La Communauté inavouable* aussi bien que dans les articles écrits pendant mai '68 et publiés dans la revue *Comité*, cette *autre* parole est la parole des affiches et des tracts révolutionnaires: "cri," parole *de passage,* qui se refuse à toute maîtrise. Le texte "Le cri, le murmure" que je suis en train d'analyser, se réfère à Artaud dont Blanchot dit qu'il a transformé la parole en un cri. Il me semble qu'il y a une similarité évidente entre une vision "révolutionnaire" du langage (au sens poétique du terme, au sens d'Artaud, par exemple) et une certaine parole de la Révolution, comme la parole criée, la parole anonyme de la rue.

3. 4 Le sacré et l'imaginaire

Nous avons vu jusqu'à présent que Blanchot réalise une synthèse entre la théorie hégélienne de la négativité et la vision heideggérienne de l'oeuvre d'art comme pure existence en soi. La synthèse se réalise plus précisément au niveau de la vision de la chose: pour Hegel, la chose est niée en vue de l'accomplissement du désir; pour Heidegger, l'oeuvre d'art fait ressortir la matérialité de la chose. Ceci sans doute à cause du fait que la chose n'est pas pour Heidegger un simple objet ayant des rapports cause-effet avec les autres objets du monde, mais qu'elle remplit plutôt la fonction de la chose dans l'imaginaire. En refusant la soumission de la chose aux relations causales du monde objectif, Heidegger refuse, en fait, l'existence d'un monde "objectif." Son refus se place ainsi à l'intérieur de sa tentative de dépassement de la métaphysique post-platonicienne, "coupable" de la séparation tranchante entre le monde objectif de l'action et le monde imaginaire de la passivité. Dans la recherche de la vérité de l'oeuvre d'art, Heidegger prend le chemin qui mène en deçà de cette métaphysique, et s'arrête aux pré-socratiques. Nous sommes maintenant dans un monde où la chose et le langage ne sont pas entièrement séparés, où le sens ne s'érige pas sur la néantisation du réel. C'est dans ce monde que Blanchot aussi cherche un "autre" langage, un langage au-dehors de l'échange utilitaire, mais aussi au-dehors du dévoilement du sens. Il me semble que le penseur présocratique qui a marqué Blanchot le plus--et qui, d'ailleurs, est un favori de Heidegger--est Héraclite.

C'est pourquoi le texte de *L'Entretien infini* qui s'appelle justement "Héraclite," n'est pas seulement une suite de réflections sur ce penseur ancien, mais représente un

passage nécessaire pour comprendre: 1. Ce que c'est que le sacré pour Blanchot; 2. Ce qu'il veut dire par "langage neutre."

Héraclite est pour Blanchot, d'un côté, contemporain d'un monde d'où la divinité ne s'est pas encore retirée, et pour qui les noms sont par conséquent, imprégnés de leur sacralité première. Cette sacralité tient en l'ouverture du nom vers le déchirement originel d'où une présence vient au jour: le Chaos (le vide d'où quelque chose apparaît), la Nuit (scindée en nuit et jour), le Sommeil (entre le néant et la présence). De l'autre côté, Héraclite est l'un des premiers écrivains de l'Occident, et donc l'un des premiers à maîtriser cette ouverture originelle. Suivant une interprétation de Clémence Ramnoux qu'il cite dans son texte, Blanchot voit dans cette première maîtrise une "chute" du sacré dans la physis, un emploi des noms divins comme signe d'une autre "Chose plus secrète ou plus difficile à nommer" (121). Par le fait même de l'écriture, le sacré est déjà un peu perdu, car son ambiguïté essentielle est traduite dans la stabilité des mots. Cependant, Héraclite essaie de préserver et de transposer la sacralité sur le plan du langage, et il choisit pour exprimer le divin le neutre singulier. Dans une note en bas de page, Blanchot ajoute que "l'un des traits les plus importants" de Héraclite, "dont le sens est le plus difficile à approcher," est le fait que "le divin est au neutre" (121). La qualification d'"obscur" qui accompagne le nom de Héraclite, et qui permet à Blanchot de jouer sur l'association Héraclite-Mallarmé, tout en faisant de l'obscurité une caractéristique du langage, suppose la clarté comme le fond sur lequel se dessine le monde des choses. C'est là la mémoire historique gardée sur Héraclite, mémoire où ses écrits se sont transmis d'une manière fragmentaire. Là encore, Blanchot suggère que peut-être

l'existence fragmentaire des écrits héraclitéens n'est pas seulement un accident dû à l'histoire, mais l'essence même de ce type d'écriture qui ne connaît pas le sens unique conduisant à une "oeuvre." Ce que l'écriture de Héraclite a de particulier c'est le double sens des mots ou ce que Blanchot appelle "structure d'alternance," la présence des mots dans des couples ("Vie-Mort, Veille-Sommeil, Présence-Absence"), le fait que le sens naît de l'interchangeabilité de termes opposés, de la tension de leur être-ensemble (122; 123). Cette disposition des noms renvoie à une Différence secrète qui, parce que secrète, ne peut être montrée, mais seulement indiquée par l'espace qui sépare les deux termes de la structure. C'est cet espace sur lequel se fonde la structure d'alternance ou d'ambiguïté qui permet, par son ouverture, l'entrée du divin dans le monde. En ce sens, la neutralité du langage de Héraclite est un entre-deux qui ne se laisse pas assimiler à l'un des termes de la structure, et est sacrée parce qu'elle se situe à l'ouverture pré-ordonnante du cosmos et du langage. Si son écriture a pu conserver quelque chose du sacré encore présent dans le monde, si à travers elle on peut encore entendre la voix des dieux, c'est qu'écrire n'est pas encore séparé, pour Héraclite, de la parole, et la parole n'est pas, comme pour nous les modernes, ce qui prend naissance par opposition avec la chose. Auprès de la chose, sans l'intermédiaire d'un langage qui fait de l'homme un malheureux maître, l'homme vit dans un monde où quelque chose peut signifier à la fois son contraire. Les exemples de Héraclite donnés par Blanchot, où une affirmation est suivie immédiatement de sa négation, suivent une structure identique à celle que Blanchot lui-même commence à intégrer dans son écriture depuis *L'Entretien infini,* et qui est surtout visible dans ses écrits fragmentaires. La séparation entre l'événement et le discours sur

l'événement qui fonctionne selon l'esthétique de la *mimesis*, ne s'est pas encore produite chez Héraclite. Dans le sillage platonicien, le discours re-produit la chose, tout en portant la nostalgie de l'original perdu; chez Héraclite, la chose est une mystérieuse Chose qui est introuvable et que le discours ne cherche même pas, car il n'est pas constitué selon la loi du visible dont l'autre est l'invisible. Le visible et l'invisible ne s'articulent pas selon la dialectique du même, mais comme termes réversibles d'un même Tout. L'écart entre ces deux termes, que Blanchot appelle la "Différence," est l'indicible même; le double sens compris dans cette vision du langage se situe à l'antipode de la voie suivie par l'Occident, où le silence est forcé à parler et l'ambiguïté est appauvrie dans la certitude du sens.

A la fin de ce texte, nous pouvons nous poser la question: pourquoi est-ce que Blanchot emploie le même terme--*le neutre*--pour caractériser le langage héraclitéen, langage au plus près du sacré, et le langage de la modernité, qui en est le plus éloigné? Pour trouver une réponse, il faut regarder le rapport du langage à la chose: près du coeur de la chose, pour Héraclite; dans un rapport d'extériorité qui commence à se faire sentir dans les écrits de Flaubert et de Kafka, extériorité où le langage, matière sans aucun au-delà, n'est rien de plus qu'une chose. Si toute écriture authentique exprime le rapport existant entre la chose et le langage, le neutre exprime l'essence du langage de la modernité. Il faut ajouter qu'une certaine influence de--ou, mieux dire, rencontre avec--Foucault est présente dans *L'Entretien infini*, où l'histoire de la littérature est vue comme l'histoire du rapport entre les choses et les mots. Cette idée a des conséquences très importantes: 1. L'histoire de ce rapport est étudiée selon l'adéquation à, ou l'éloignement

d'une structure originelle; 2. La littérature n'est plus, comme chez les critiques traditionnels, un certain contenu rendu sensible par une certaine forme, mais une réalité (une réalité *irréelle*, évidemment, car faite de mots) qui exprime un certain rapport avec cette structure originelle.

Nous arrivons ainsi à la formulation de la problématique la plus importante pour la théorie de la littérature de Blanchot: ce qu'il refuse--et cela d'une manière constante, dans toute son oeuvre--, c'est l'esthétique matière-forme, qui coexiste avec la structure dualiste de la pensée chrétienne de l'incarnation (âme-corps).

Il semble paradoxal, mais c'est justement quelqu'un qui a soutenu le plus fortement la distinction matière-forme, qui peut nous aider à comprendre la vision de Blanchot de la littérature. Sartre est un nom qui apparaît dans *Faux pas* et *La Part du feu*, mais qui n'occupe pas pour autant une place privilégiée pour Blanchot. Cependant, *La Part du feu* cache à peine *L'Imaginaire* de Sartre. L'analyse de Sartre porte sur la distinction entre chose et image; à partir de cette distinction, il formule, tout au long du livre, des repères pour une définition presque exhaustive de l'imaginaire. Avant de détailler cette analyse, nous pouvons énoncer la prémisse de Sartre: l'imaginaire est pour lui, tout ce que le monde des objets n'est pas.

Qu'est-ce que la chose pour Sartre? Quand Sartre parle de la chose, il parle de la chose telle qu'elle se donne pour la perception: "Il faut entendre par là qu'elle occupe une position rigoureusement définie dans le temps et dans l'espace et que chacune de ses qualités est rigoureusement déterminée: c'est le principe d'individuation" (177). Or, cette définition spatio-temporelle de la chose, conforme au principe d'individuation, se

heurte à la définition heideggérienne de la chose, où l'espace est fondement originel, le temps, éternité, et le principe d'individuation est remplacé par ce que toujours Sartre appelle le principe de "contamination." Ce dernier principe fonctionne, dit Sartre, dans le rêve où "une même personne peut être plusieurs en même temps" (180). Dans ce qui suit, je vais essayer de résumer les caractéristiques de la chose pour la perception ou dans le monde "objectif," et celles de la chose dans le rêve ou dans l'imaginaire (Sartre, comme Blanchot, considère le domaine du rêve virtuellement identique à l'imaginaire). Dans le monde "objectif," la chose: 1. Se dé-limite selon le principe d'individuation; 2. apparaît sous un angle particulier, dans un certain rapport avec le milieu qui l'entoure; 3. Produit des *effets* dans le réel, son existence a des conséquences tangibles. Dans l'imaginaire, la chose: 1. Est sous-tendue par le principe de contamination; 2. Apparaît en soi, "sous un aspect totalitaire" (240); 3. Est "pure passivité" (241); 4. Sous l'influence de Hegel, Sartre considère la chose comme la réalisation objective du désir: "c'est le désir qui constitue l'objet pour la plus grande partie: à mesure qu'il projette l'objet irréel devant lui, il se précise en tant que désir" (241); 5. A partir de cette définition de la chose irréelle, il arrive à une formulation blanchotienne de l'objet imaginaire: "l'objet en image est un *manque défini*; il se dessine en creux. Un mur blanc *en image,* c'est un mur blanc *qui manque dans la perception*" (242--Sartre souligne). Certes, il ne s'agit pas d'une influence de Blanchot sur Sartre, car *L'Imaginaire* est antérieur à la parution des livres de Blanchot qui s'intéressent aux mêmes problèmes. En toute probabilité, Sartre a fourni à Blanchot, dans ce livre, la structure cristallisée d'une problématique qui était la sienne. Mais, les formules de Sartre nous aident aussi à

franchir l'écart que nous avons perçu jusqu'à présent entre la vision sartrienne de la chose et celle de Heidegger. "L'objet" pour Sartre, "la chose" pour Heidegger sont "en creux:" ils ont les mêmes caractéristiques. Ceci ne veut pas du tout dire que "la chose" est la même pour eux, mais que les caractéristiques de la chose en tant que sacrée se sont déplacés pour Sartre au niveau de l'imaginaire. Tout ce que pour Heidegger fait partie d'une réalité sacrée, est pour Sartre l'imaginaire; 6. Ce qui est irréel dans l'objet imaginaire, continue Sartre, c'est sa matière et "toutes les déterminations d'espace et de temps" (243). Ces déterminations sont comme intériorisées par l'objet, elles sont absolues (246-47). Le rapport externe de contiguïté qui lie les objets les uns aux autres dans le réel, "est transformé en un rapport interne d'appartenance" (248). L'espace et le temps imaginaires sont comme des ombres dans un monde entièrement isolé où je ne peux entrer "qu'en m'irréalisant" (253); 7. L'irréalisation du moi qui appartient à l'espace de l'imaginaire est un motif récurrent chez Blanchot aussi--v., par exemple la Postface au *Bavard*, où il parle de l'irréalisation du moi qui raconte son histoire--, et il est formulé presque dans les mêmes mots: "il faut que moi-même je me dédouble, que je *m'irréalise*" (Sartre 240).

Sartre fait une séparation si tranchante du réel et de l'imaginaire, qu'il refuse même d'appeler l'imaginaire "monde:" le monde doit, pour lui, obéir à la loi de l'individuation et du déterminisme causal. Or, les objets de l'imaginaire sont des "objets-fantômes," "ambigus, fuyants, à la fois eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes, ils se font les supports de qualités contradictoires. Souvent . . . on découvre qu'ils étaient plusieurs en un" (254). Sartre vient de donner ici la caractéristique essentielle de

l'imaginaire: l'ambiguïté, qui est pour Blanchot un trait fondamental de la littérature. L'imaginaire est un univers où les objets et les êtres ne sont pas clairement distingués, où ils sont constamment menacés de dissolution et de métamorphose, où le flou remplace le contour, et le néant peut engloutir à tout moment ce qui est: "Cette ambiguïté essentielle de l'objet irréel nous paraît être un des principaux facteurs de la peur d'imagination" (254). En effet, le monde de l'imaginaire en général, et celui du rêve en particulier, ont toujours été vus comme relevant de la partie cachée, nocturne de l'être humain; leur caractère *louche* (le mot est employé par Sartre) provient de leur appartenance à un monde quasi-magique, "de ce qu'un objet en image n'est jamais franchement lui-même" (254). C'est un monde de l'impossible parce que les objets y échappent au principe d'individuation, ils ne peuvent pas *être*. La littérature, en tant qu'univers imaginaire, relève ainsi deux fois de l'impossible: d'abord, parce qu'elle essaie de *corriger* quelque chose qui est impossible dans le réel, essayant de le réaliser dans l'imaginaire; ensuite, parce qu'elle échoue forcément: la possession de l'objet désiré qu'elle essaie de réaliser avec les moyens de l'imaginaire, est impossible, car dans l'imaginaire l'objet n'est pas individué. Cette *impossibilité* de la littérature, que le discours de Blanchot ne cesse pas de rappeler, doit être comprise dans le même sens que le discours sartrien de l'imaginaire. Et cependant, Sartre ne parle presque pas du tout de *la littérature* dans son livre sur l'imaginaire. Ce n'est pas le lieu ici de développer les contradictions de Sartre, mais on peut avancer qu'il s'agit généralement de deux Sartre: 1. "L'écrivain-engagé" qui est présent partiellement dans *Qu'est-ce que la littérature?*; 2. L'auteur de *L'Imaginaire*, qui parle de l'imaginaire avec les mêmes mots que Blanchot emploie pour

parler de la littérature. L'imaginaire est, comme la littérature, un non-monde, un univers d'évasion, qui, en tant que tel, nie non seulement nos préoccupations du réel, mais nous offre "d'échapper à toute contrainte de *monde*" (261--Sartre souligne). En d'autres mots: il est non seulement bovarique, mais il est aussi notre *liberté,* car c'est *le possible* même. Sartre fait ici le saut de Hegel (l'imaginaire comme négation du monde) à une vision qui sera plus tard soutenue avec le plus de force par Adorno: l'imaginaire (l'art, pour Adorno), comme un "anti-monde," comme ce qui s'oppose à l'irréversibilité contraignante du réel, et qui, en cela, constitue notre liberté. Cette liaison entre la liberté et l'imaginaire (ou la littérature, l'art, en général) va être analysée dans la conclusion de ce travail, où je vais comparer la vision blanchotienne de la littérature à d'autres théories contemporaines qui attribuent une valeur fondamentale à l'autonomie de l'oeuvre d'art.

CHAPITRE 4
PLUS DE RECIT?

4.1 Féminin et masculin dans les récits de Blanchot

Blanchot réécrit dans "Le regard d'Orphée" le récit d'Orphée et Eurydice selon la conception mythique de la création. Le fondement du chant d'Orphée y réside dans le regard sacrificiel d'Orphée, qui tue Eurydice, en désobéissant à l'interdit de ne pas la regarder. Artiste est celui qui a le pouvoir de se détourner du monde--détour dont Blanchot parle comme d'un abandon de la loi du jour--, mais qui, par le même geste, détruit ce monde et le refait, objectivé, dans sa création. La littérature repose donc sur un crime inaugural, et c'est là le "danger" dont Blanchot parle souvent dans son oeuvre. Ce crime, dont Mallarmé fait une loi linguistique ("Je dis une fleur. . . "), est, à l'intérieur d'une pensée mythique, le fondement de la communauté et du récit. En tant que représentant la pensée mythique d'un fondement ou d'une origine à partir de quoi une chaîne événementielle est structurée d'une manière linéaire, le récit est la forme emblématique de la littérature pour Blanchot. Il se distingue des autres genres littéraires--du roman, par exemple, qui reflète une vision du temps humain comme divertissement, comme jeu ou "occupation libre, dénuée de tout intérêt immédiat et de toute utilité" (*LV* 12)--par sa focalisation exclusive sur **une rencontre** qu'il essaie de narrer comme si lui-même était cette rencontre. Quand Blanchot dit encore et encore: "Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement" (*LV*

13), il se réfère tout simplement au désir, que le récit cache, d'unir le temps de la fiction à un temps originaire qui la rend possible. Fondé sur ce désir, le récit, tel que Blanchot le conçoit, représente non seulement le genre qui a le mieux conservé la conscience mythique, mais aussi, en tant qu'expression essentielle du rapport avec l'origine, la puissance même de la parole. Ce n'est donc pas un hasard si Blanchot choisit comme symbole de l'acte d'écrire, du portrait de l'écrivain et de la scène primitive de la littérature, un mythe. Orphée est pour lui, dans la scène primitive de la littérature, ce qu'Oedipe est pour Freud dans l'origine du trauma: un modèle paradigmatique qui explique l'origine du désir créateur, de la même manière que le modèle de Freud explique la formation de la névrose. L'écriture serait en ce sens un regard critique posé sur la masse informe du mythe, et qui transforme en un beau récit quelque chose d'impossible.

La "scène primitive" en tant que centre fondateur du récit, donc en tant que scène **fictive**, imaginaire, est le sujet de beaucoup de récits--peut-être de tous les récits de Blanchot d'après la guerre. Dans la page introductive de *Thomas l'obscur* (nouvelle version, 1950), Blanchot commente de cette manière la présence de plusieurs "figures" d'un même récit (en l'occurence *Thomas l'obscur*, qui a, comme d'autres récits de Blanchot, plusieurs variantes): "entre la figure qui en est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire." Comme d'habitude chez Blanchot, la "figure" en question fait référence à plusieurs choses: non seulement au récit, mais, à l'intérieur de celui-ci, à son image fondatrice. Cette image, localisation du "centre" du récit, est dans

Thomas l'obscur, la mer, infini spatio-temporel et état liquide d'absence de l'être. Blanchot y refait, à l'instar du "Regard d'Orphée," la scène mythique de l'origine de la littérature. Mais, cette fois, Blanchot est doublement proche du mythe, pour ainsi dire, car il nous offre, anticipant sur "Le chant des Sirènes" du *Livre à venir*, aussi un scénario de la naissance de la conscience humaine des écumes de cette mer idéale. Tant que la mer est un "lieu sacré" où Thomas "se confondait avec soi" (12), tout semble participer à l'indétermination originaire d'avant tout commencement. Ici, plus que dans d'autres récits de Blanchot, nous nous trouvons devant une tentative de "décrire" un temps et un espace proprement mythiques, et c'est paradoxalement à cause de ce désir de **présenter** le mythe, que des récits de Blanchot émane cette présence de mort. Car, tant que la littérature porte le désir de mythe en tant que désir d'absolu, elle est toujours traversée par la force de la vie qu'elle essaie d'imiter. Dans les récits de Blanchot, les personnages n'arrivent pas vraiment à être, leurs pieds portent encore l'argile de la création, ou, pour employer les mots de Blanchot, les liens qui, rompus, pourraient leur donner la liberté d'être, ne le sont pas encore. Cette impression est peut-être aussi le résultat d'une sorte de "spatialisation" du temps qui a lieu dans les récits de Blanchot, comme dans d'autres textes contemporains (chez Robbe-Grillet, par exemple). Ce n'est plus le temps linéaire de l'intériorité d'un sujet, le temps qui suit le développement de la crise intérieure d'un personnage; c'est un temps répétitif où les gestes s'accomplissent sans aucune relation avec la chronologie. Les personnages n'existent plus parce qu'ils ont un passé, mais parce qu'ils se déplacent d'un endroit à l'autre.

Comme dans tous ses autres récits, Blanchot met en scène dans *Thomas l'obscur*

un acte fondateur: Thomas, le nageur, aperçoit "un homme qui nageait tres loin," (13) un homme qui n'est que lui-même, dans l'acte de séparation opéré par la naissance de la conscience réfléchissante. Par le truchement de ce regard, Thomas se sépare de la "masse nocturne" (16), du mythe lui-même. La conscience critique est l'acte fondateur de l'histoire, et, avec la conscience de la durée, du récit. Dorénavant, le récit représentera l'appartenance de l'homme à l'histoire, mais, à la fois, son désir de revenir au moment mythique de la suppression de toute distance entre les choses.

En nous racontant l'histoire de l'origine du récit, l'anti-récit *Thomas l'obscur* se sert de l'image de la mer, image qui apparaît aussi dans un récit "camouflé" de *L'Ecriture du désastre* où Blanchot nous raconte comment il a écrit ses premiers mots devant la mer: "il--la mer." La mer y est une image de l'origine, et cette origine est transformée en un récit. Ce n'est d'ailleurs pas le seul exemple où un motif de l'origine est déplacé chez Blanchot et sublimé esthétiquement en des noyaux fictifs. Ainsi, le motif de la vitre dont Brian Fitch est le premier à signaler la présence[1] dans *L'Arrêt de mort* et *Au moment voulu:* "le phénomène de la vitre s'appliquait à tout, mais principalement aux êtres et aux objets d'un certain intérêt" (*AM* 79; Fitch 33). Le narrateur de *L'Arrêt* confesse qu'en imaginant quelque chose--un livre, un objet ou un être--sous une vitre, cet objet devient "inusable, mais aussi lointain et dans un éternel passé" (*AM* 79-80), et, à cause de cela, il peut en jouir esthétiquement. Mais il y a un autre texte où la vitre apparaît, que Fitch ne mentionne pas, le fragment "Une scène primitive?" de *L'Ecriture du désastre,* fragment

---

[1]*Lire les récits de Maurice Blanchot* (1992).

présenté comme autobiographique, où un enfant de huit ans, réalise, en regardant par la fenêtre, que "rien est ce qu'il y a," et ce rien, perçu par la vitre, nous est donné comme l'origine de l'expérience de l'écriture du futur adulte.[2] Même si apparemment très différents, les récits de *AM* et *AMV* ont en commun avec le récit de *ED,* le motif de la vitre comme espace de **séparation** entre le réel et son reflet, et leur existence même en tant que fiction, témoigne d'un désir de revenir à ce point de la séparation et de le saisir **tel quel**. Fitch manque de voir que ce "phénomène de la vitre" qui "s'appliquait à tout" n'est que la propension esthétique de quelqu'un qui ne peut avoir qu'un rapport médiatisé avec les choses, et pour qui la séparation, en retirant l'utilité de la chose, est l'origine du désir d'écrire, c'est-à-dire de présenter le versant négatif--dans le sens photographique--du monde.

Thomas l'obscur, comme "Le regard d'Orphée," comme "Le chant des Sirènes," et comme virtuellement tous les récits de Blanchot, ne nous disent pas que la littérature n'a pas de fondement/centre, mais que, bien au contraire, elle naît du désir d'un fondement. Quand Leslie Hill, dans *Blanchot, Extreme Contemporary,* affirme: "In the end, what Blanchot's novels demonstrate is the fundamental aporia and impossible possibility of literature as 'such'. For literature founds itself only upon the abyss; and whatever literature founds, therefore, including literature itself, is necessarily without foundation" (68-69), il a raison seulement si nous acceptons que **la littérature** est ce que Blanchot (surtout après la guerre) veut en faire: une lutte contre le mythe où, en détruisant le

---

[2]J'ai parlé en détail de cette scène dans le chapitre "L'Oeuvre et le mythe."

centre du récit, il réussirait à enlever la fondation même de la littérature. Et, si nous pensons à la littérature en tant que "récit," la littérature est, en effet, fondée sur un abîme, mais elle représente justement le désir de remplir cet abîme, car le récit est né du désir de franchir l'écart qui sépare le temps humain du temps indéterminé du mythe et de l'origine.

Après la guerre, la pensée de Blanchot, de plus en plus anti-mythique, se tourne contre la loi de la littérature et du récit. Ceci est visible surtout dans les récits *L'Arrêt de mort, La Folie du jour, Celui qui ne m'accompagnait pas, Au moment voulu.* Sarah Kofman[3] et Jacques Derrida[4] remarquent que, dès *La Folie du jour*, en 1947, "Blanchot efface le mot 'récit' de tous ses textes (ou de leur réédition) d'après l'holocauste" (Kofman 21), geste qu'il explique: "'Tout récit sera désormais d'avant Auschwitz à quelque date qu'il puisse être écrit'" (Kofman 22); et, le commentaire de Kofman: "Sur Auschwitz, et après Auschwitz, pas de récit possible, si par récit l'on entend: raconter une histoire d'événements faisant sens" (21).

Kofman suit dans le récit de Blanchot, *L'Idylle* (1935), "la toute puissance de la loi (du récit) et de son économie idyllique qui octroie le droit de mettre à mort tout ce qui prétend lui échapper" (28). Par "économie idyllique," il faut entendre ici aussi bien l'économie formelle du récit, que son contenu qui parle de la fondation d'une communauté par l'élimination de la différence ("l'étranger"). Kofman fait allusion à

---

[3]*Paroles suffoquées* (1987).

[4]"La loi du genre." *Parages* (1986).

l'origine grecque du mot "idylle," qui veut dire à la fois "forme" et "contenu." La loi mythique qui préside au fondement de la communauté et du récit[5] est donc mise en question par Blanchot--si nous suivons la lecture de Kofman--dès les années trente. Kofman parfait la lecture du récit de Blanchot, en opposant à la violence de cette loi "apollinienne," la force dionysiaque d'une communauté fondée sur la différence, rejoignant de la sorte les pensées sur la communauté de Blanchot et de Jean-Luc Nancy:[6]

> Une communauté idyllique, qui efface toute trace de discorde, de différence, de mort, qui feint de reposer sur une harmonie parfaite: un rapport fusionnel impliquant une unité immédiate, est nécessairement une fiction de communauté, une belle histoire (psychotique?). La loi du récit et de son économie, c'est d'enterrer avec l'Etranger toute étrangéité, c'est de dissimuler que seul le retour de l'Etranger, la nuit, . . . assure seul à l'idylle un véritable fondement. . . . c'est de dissimuler mensongèrement Dionysos dans son titre de gloire. (37)

Si nous revenons à la loi de la littérature, les forces "dionysiaques" invoquées ici par Kofman, sont à peu près semblables à l'"Eurydice nocturne" dont Blanchot parle dans "Le regard d'Orphée" et ailleurs dans son oeuvre. C'est le "matériel" chaotique et informe du désir poétique, matériel que la loi du récit systématise, en se rendant ainsi coupable de crime contre l'indétermination du réel: "Si dans *L'Idylle*, on tue, c'est là le droit même de la littérature: la mise à mort . . . " (Kofman 40).

C'est le désir apollinien de révélation et le droit à la mort sur lequel la littérature est fondée, que Blanchot essaie de combattre dans les récits d'après-guerre. Mais,

---

[5]Voir pour plus de détails la conclusion, 6.3 "Le mythe du mythe."

[6]Je me réfère à *La Communauté inavouable* de Blanchot et à *La Communauté désoeuvrée* de Nancy. Voir à ce sujet le chapitre "L'Oeuvre et le Politique."

comme d'habitude, il le fait obliquement et en ayant l'air de dire tout le contraire de ce qu'il dit. Ainsi, *L'Arrêt de mort* (1948), récit qui a suscité de nombreux commentaires, semble cacher un secret que seule une lecture codifiée de la part du lecteur pourrait déchiffrer. Parmi les multiples critiques de ce récit, je vais mentionner seulement deux, plus récentes, l'une de Chantal Michel,[7] l'autre de Leslie Hill. Ces deux lectures, totalement opposées du point de vue de la méthode, me semblent symptomatiques pour les deux types d'analyse suscités en général par les récits de Blanchot. Celle de Chantal Michel, est une application de la vision blanchotienne du récit de *L'Espace littéraire*, alors que Leslie Hill insère l'anecdotique du récit dans le contexte historique vécu par Blanchot. Le matériel informatique apporté par Hill est impressionnant, à tel point que le récit peut être lu comme un document historique "à clef." Il est très possible que certains de ces "secrets" (sinon tous) qu'il y déchiffre, aient vraiment été pour part dans la genèse du récit; mais, ce qui est certain, c'est que Blanchot fabrique délibérément ce réseau d'analogies qui attirent le lecteur dans une sorte de toile d'arraignée où il espère trouver "la clef" du récit et la ramener à la lumière. Or, s'il y a quelque chose de "programmatique" dans les récits de Blanchot, c'est que, justement, il n'y a rien à "découvrir." Un fragment du *Livre à venir* sur "Le Tour d'Ecrou" de Henry James, est édifiant de ce point de vue. Blanchot y parle de l'art de James qui consiste à "tourner autour d'un secret que, dans tant de ses livres, l'anecdote met en action, et qui . . . échappe à toute révélation, car il appartient à une région qui n'est pas celle de la lumière"

---

[7]*Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée* (1997).

(160). Le secret à révéler n'est qu'un secret "en papier."

Et *L'Arrêt de mort* et *Au moment voulu* (1951), reprennent le mythe d'Orphée, mais cette fois pour le déjouer: il s'agit dans ces deux récits, comme dans le mythe, d'une rencontre entre un homme et une femme, ou plutôt d'une rencontre entre deux "figures" qui essaient de se cristalliser en des personnages masculins et féminins, en passant par plusieurs "incarnations" (Dans *L'Arrêt,* Nathalie semble être une variante de J., de la même manière que dans *AMV*, Claudia semble prendre la place de Judith.). Le personnage féminin qui fait une apparition initiale (J/Judith), meurt et renaît par la suite sous les traits d'un autre personnage (Nathalie/Claudia). La similarité entre l'insistance sur le passage de la femme, sous le regard du narrateur, de la mort à la vie et l'inverse, dans les deux récits est frappante. A titre de comparaison:

> Je me penchai sur elle, je l'appelai à haute voix, d'une voix forte, par son prénom; et aussitôt . . . une sorte de souffle sortit de sa bouche encore serrée, un soupir qui peu à peu devint un léger, un faible cri; presque en même temps . . . ses bras bougèrent, essayèrent de se lever. A ce moment, les paupières étaient encore tout à fait closes. Mais, une seconde après, peut-être deux, brusquement elles s'ouvrirent, et elles s'ouvrirent sur quelque chose de terrible dont je ne parlerai pas, sur le regard le plus terrible qu'un être vivant puisse recevoir, . . . et je la pris dans mes bras, . . . et, à partir de ce moment, elle fut non seulement tout à fait vivante, mais parfaitement naturelle, gaie et presque guérie. (*AM* 36)

> Sûrement, j'ouvris les yeux sur Claudia et déjà je me portai vers elle avec tout l'élan d'un homme qui va vers le jour. Mais, . . . à peine eût-elle touché mon regard qu'elle poussa un cri prodigieux, presqu'un hurlement, et sans doute fit-elle un mouvement en arrière, mais avec une brutalité qui ne tenait compte de rien, je bondis férocement sur elle et la ressaissis. (*AMV* 106)

Dans les deux récits, la mort de la femme sous le regard réifiant est arrêtée; le sacrifice d'Eurydice est interrompu, et le détour du monde n'est pas accompli. Le paradoxe caché par cette situation transparaît dans les mots que J. adresse au médecin, et

qui rappellent, selon l'indication de Blanchot dans le texte, d'autres mots de Kafka: "Si vous ne me tuez pas, vous me tuez" (*AM* 29). Cette citation de Kafka est importante, car elle nous aide à comprendre le glissement déconcertant des personnages de Blanchot entre la vie et la mort. Dans *La Part du feu* (paru à peu près à la même époque que *L'Arrêt*), Blanchot reconnaît en Kafka l'auteur qui a senti le plus profondément "la malédiction extrême de l'homme:" l'impossibilité de mourir (87). Cette impossibilité qui, formulée comme telle, est un peu comique--on dirait que mourir c'est, quand même, la chose la plus facile pour l'homme--, traverse de part en part l'oeuvre de Blanchot. Elle devrait peut être être liée à la recherche d'un absolu négatif ou de ce que, ailleurs, Blanchot appelle "mettre un terme" à l'interminable. Toujours en commentant Kafka, Blanchot dit: "Notre salut est dans la mort, mais l'espoir c'est vivre" (*PF* 16), et envisage le sentiment d'exil de Kafka et du moderne en général comme la marque d'une existence "interminable." Nous ne pouvons pas mourir, c'est là, "l'origine de notre anxiété" (16). Blanchot parle de cette malédiction comme d'une propriété générale de l'homme, mais en sous-texte nous lisons qu'il s'agit, en fait, de l'homme moderne, séparé plus que jamais du monde des choses, et, dans cet écart, errant à la recherche de ce qui pourrait mettre fin à cette distance.[8] Ce que d'autres appellent le sentiment d'aliénation qui se dégage des oeuvres de Kafka, Blanchot l'analyse sous le rapport de cette distance infinie entre l'homme et le monde, et cette distance il la voit comme l'impossibilité d'une fin: "Il n'y a pas de mort véritable dans l'oeuvre de Kafka ou, plus exactement, il n'y a jamais de fin. La plupart de ses héros sont engagés dans un mouvement intermédiaire

---

[8]Sur l'impossibilité de mourir voir aussi la conclusion, 6.2 "Fin de l'art?"

entre la vie et la mort, et ce qu'ils recherchent, c'est la mort, et ce qu'ils regrettent, c'est la vie . . ." (87). Mais Blanchot souligne aussi une contradiction essentielle dans les récits de Kafka--et qui fait qu'ils sont **lisibles** et, malgré le sentiment de catastrophe qu'ils dégagent, si beaux: "Mais ces petits récits sont des paraboles, . . . et comme leur sens se rapporte à la puissance indéfinie de négation que révèle la mort, il y a une contradiction entre la nature du récit qui est achevé et précis et un contenu qui exige l'ambiguïté absolue de la négation" (87).

Cette contradiction disparaît dans les récits de Blanchot, où nous assistons à une homologie parfaite entre la structure non-progressive du récit, son inachèvement, et l'impossibilité de mourir de ses personnages. Pour autant que l'histoire/le récit traditionnel ne peut se constituer qu'à partir d'un sacrifice inaugural, on peut dire que le récit se brise chez Blanchot au moment où il refuse d'objectiver l'autre (que ce soit la femme ou le monde) dans une "idylle." La loi mallarméenne du langage ("Je dis une fleur"), traduite en termes blanchotiens ("Je dis une femme") est renversée dans le refus de Blanchot de "dire" cette femme jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la mort. Les récits de Blanchot se caractérisent par conséquent par un anti-idyllisme qui n'est pas seulement une question de contenu, mais qui représente surtout un mode d'écrire anti-cathartique rappelant parfois les films de Godard.[9] Seulement une histoire où l'illusion de la fiction est préservée, peut produire la catharsis esthétique qui a sous-tendu les créations

---

[9]Il paraît d'ailleurs que Blanchot soit l'un des auteurs favoris de Godard (cf. Bident, op.cit.).

artistiques jusqu'à présent. Si la catharsis est le résultat de l'identification du spectateur/lecteur avec le personnage et avec ses émotions, et, par cette identification, est le résultat de sa participation à un autre monde possible, une littérature (et un art) sans catharsis n'est plus le "négatif" du réel, mais sa pâle ombre. La catharsis est une purification, c'est-à-dire une négation de la réalité profane, dans le but d'accéder à une réalité supérieure sacrée. La création artistique ne peut s'inscrire dans le monde de l'idéal que pour autant qu'elle refuse le mélange avec le monde profane ou autrement dit avec la quotidienneté. La violence contenue dans la purification esthétique, qui est la violence de tout commencement, est le sol sur lequel la littérature s'érige, comme un temple où l'aspiration vers le divin cache dans ses fondations un sacrifice.[10] Si dans les récits de Blanchot on ne tue plus--pour paraphraser Sarah Kofman--, c'est que Blanchot a décidé de renoncer à la littérature comme "temple," comme promesse de bonheur. Plus précisément, la promesse de bonheur est contemporaine d'une vision où l'absolu se réalise par la négation même de l'objet du désir, et comme pouvoir de négation de l'idéal sur lequel et contre lequel le récit est fondé. L'écriture arrive à être si l'écrivain y tue ce qu'il désire le plus, pour ne pas succomber à l'infini de son désir. La mort de la femme dans une certaine littérature--en général dans la littérature romantique--doit être vue comme localisation spécifique à une certaine époque historique de l'infini du désir qui ne peut s'accomplir esthétiquement qu'en se niant.

---

[10]La comparaison de l'art à un temple, qui vient de Heidegger, apparaît dans *L'Espace littéraire* (v. mon deuxième chapitre).

De cette mort de la femme, qui est paradigmatique pour nombre de récits d'amour de la littérature occidentale, c'est peut-être Julia Kristeva qui, dans *Histoires d'amour*, a donné la meilleure interprétation. Elle y interprète la mise à mort du "féminin" en tant qu'abolition de "l'autre," pour que l'écrivain puisse renaître dans l'espace de l'écriture où il peut posséder l'absolu de son désir. L'interprétation de Kristeva est indirectement polémique avec certaines analyses féministes qui prennent la mort de la femme comme un exemple typique de réification accomplie par l'homme (l'écrivain). Kristeva nous ramène à la réalité en cause--la littérature, l'écriture, et non pas le réel tel quel--, où il ne s'agit pas de tuer "la femme," mais "le féminin," le côté féminin de l'écrivain. Car celui qui écrit, même si "homme" du point de vue biologique ou selon son nom, est quelqu'un qui désire avec une force irrésistible *ce qu'il n'est pas, l'autre*. Et quand il écrit, ce n'est pas seulement l'homme en lui qui écrit, mais aussi son "autre," car l'écriture n'est que le résultat de la dynamique de deux forces contraires, qu'on peut appeler "le féminin" et "le masculin,"[11] ou, en termes blanchotiens, la patience" (ou la "passivité") et "l'impatience."

Derrida nous dit dans "La loi du genre" que la loi est "au féminin" dans *La folie du jour* de Blanchot. Il arrive à cette conclusion en juxtaposant l'affirmation du narrateur "j'éprouve à vivre un plaisir sans limite et j'aurai à mourir une satisfaction sans limite" (Derrida 278) à cet autre paragraphe du texte:

Les hommes voudraient échapper à la mort, bizarre **espèce**. . . .

---

[11]J'emploie ces termes sous l'influence de "La loi du genre" de Derrida où il se garde de faire équivaloir le "féminin" à la femme et le "masculin" à l'homme. Le texte de Derrida, auquel je vais revenir, essaie de marquer le renversement qui a lieu dans les récits de Blanchot de la loi "masculine" du récit.

> J'ai pourtant rencontré des **êtres** qui n'ont jamais dit à la vie, tais-toi, et jamais à la mort, va-t'en. Presque toujours des femmes, de belles créatures. Les hommes, la terreur les assiège . . . (Derrida souligne, 279)

"Je," un homme, a donc en commun avec les femmes, une double affirmation, pour la vie et pour la mort. Mais, dit Derrida, Blanchot n'accorde pas à "la femme" la caractéristique de cette affirmation, mais "presque toujours," à des femmes, en évitant de la sorte de "traiter le féminin comme une puissance générale et générique" (278). (La logique de Derrida peut évidemment être renversée, car, après tout, "presque" peut aussi bien être regardé de l'autre côté, c'est-à-dire de son côté généralisateur).

Blanchot associe, en effet, le masculin à la négativité, et le féminin à l'affirmation, et tout en faisant ces associations, le "je" masculin de la narration se met du côté du féminin. C'est le féminin en lui qui éprouve la joie de vivre--encore que, si une telle joie était vraiment authentique, elle n'aurait pas besoin de se déclarer d'une manière si rhétorique--, et c'est toujours le féminin qui refuse de raconter un "récit." Mais Derrida passe trop vite sur le fait que, tout en refusant de nier la vie (et la mort), le "féminin" dit "non" quand même à quelque chose, et cette chose est justement le récit. C'est vrai, Blanchot arrive à faire de la littérature en refusant de se soumettre à la "loi de la littérature," et on peut s'exalter avec Derrida sur le mélange des genres qui sous-tend la fiction de Blanchot. Il reste quand même à repondre à la question si cette écriture, continue à être de la littérature. Paradoxalement, la loi "féminine" des récits de Blanchot ne nous met pas devant la vie, car ses récits ne sont que des récits de la loi, et la vie n'y apparaît plus dans son image idéalisée, mais dans sa "théorie."

4.2 Le neutre: *Celui qui ne m'accompagnait pas*

Dans les pages suivantes, je vais employer le mot "entretien" à partir du livre *L'Entretien infini*, comme paradigme de ce qui pourrait se ranger sous la catégorie de *dialogue* chez Blanchot. Cet entretien est présent dans beaucoup de ses livres, avant même la parution de *L'Entretien infini* (1969), notamment dans ses "récits"--en fait, des textes dont l'appartenance à un genre littéraire est impossible à déterminer: *L'Arrêt de mort* (1948), *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), *L'Attente l'oubli* (1962). Ce qui va faire l'objet de mon analyse est, en particulier, *Celui qui...*, texte obscur, comme les autres mentionnés ci-dessus, pour le déchiffrement duquel je vais m'appuyer sur des textes de *L'Entretien infini.* Celui-ci va donc me servir de "support théorique" en vue de la compréhension d'un récit qui, autrement, resterait inabordable. *Celui qui...* est peut-être, avec les textes "La voix narrative (le "il," le neutre)," "Le pont de bois (la répétition, le neutre)," "René Char et la pensée du neutre," et "Parole de fragment" de *L'Entretien infini*, le texte *du neutre*, le livre où, bien avant sa "conceptualisation" dans *L'Entretien infini*, la pensée du neutre est déjà présente (même si le mot n'y apparaît presque pas, et avec la réserve que nous ne disposons pas des dates initiales de publication des textes composant *L'Entretien*).

Comment parler de ce récit (comme de tout autre récit de Blanchot) sans tomber soit dans une "blanchotisation" stérile--situation, dans un sens, presque inévitable car le texte est "impénétrable," il ne se laisse pas conceptualiser, donc la seule "sortie" est la paraphrase--, soit dans la critique "naïve"? Stratégiquement, on va commencer sur le mode de cette dernière et on va affirmer, naïvement, ceci: *Celui qui...* est un récit sur

l'acte d'écrire, un récit métaphorique où les personnages incarnent des concepts. L'on y a affaire à trois personnages: "je" (l'écrivain)--le désir de livre, "il" (le compagnon)--le neutre, et un troisième personnage qu'on appelle soit "quelqu'un," soit "la figure"--la limite. Ici, il faut nuancer, car le partage des personnages n'est pas si rigide. On va voir dans le texte que *la figure* n'est que l'hypostase du compagnon (sa *révélation*), et, à la fin du livre, du "je," et que les deux--"je" et "il"--appartiennent à l'Un (ou, plutôt, que Blanchot essaie de détruire cette appartenance traditionnelle à l'unité, qui repose sur une conception d'une écriture "théologique," en mettant en cause de l'idée de Dieu, du Moi, du Sujet, du Livre, de l'Oeuvre--de la *totalité*). Les rapports des personnages y donnent naissance à une structure qui, au niveau de la forme, côtoie la mystique chrétienne: trinité--je-il-figure--, dualité--je-il--, unité des deux dans *la figure*. En effet, ce récit a tous les éléments pour renvoyer à une lecture d'une expérience mystique: une réalité où les personnages sont un moi qui vit dans un espace fermé, son double--le compagnon--, et une Présence qui apparaît pour un instant, pour disparaître aussitôt et laisser derrière elle une fatigue infinie, consubstantielle presque avec l'infini de la Présence. Au niveau des "événements," il n'y a que la trace d'un événement originel--l'apparition de la figure dont l'origine est impossible à déterminer sur un fond qui donne l'impression que c'est du déjà vu. Tout ce qui "se passe" dans le récit n'est que la répétition de ce non-événement originel: les rencontres du "je" et de son compagnon, les mouvements du "je" dans son appartement d'une pièce à l'autre, tout dans l'attente des apparitions à venir de la figure, jamais saisissable, parce que toujours déjà survenue. Seulement, l'apparente expérience "mystique" est l'expérience de l'*écrire*. C'est là que se joue la relation profonde entre la

structure formelle du récit de Blanchot--cette toile enveloppante qui semble tisser un mystère tout en disant qu'il n'y a pas de mystère--et le contenu du récit visant à mettre en cause une conception de l'écriture comme dévoilement d'une vérité cachée.

Celui qui... est un récit encore moins narrable que d'autres récits de Blanchot (*L'Arrêt*, par exemple). Son seul "conflit" est l'apparition énigmatique et répétitive de "quelqu'un," d'une "figure" qui provoque les remarques obscures du "je" et du "il," qui stimule donc l'entretien. En sous-texte: c'est ce qui nous limite, le fait que nous sommes des êtres limités, qui fait que nous communiquons. Si nous lisons de près tous les passages de l'apparition de la figure (et j'en ai compté cinq), chaque cadre est comme une mise en scène, comme une *figuration* de l'acte de la communication et en particulier, d'écrire. Dans la première "scène," "je" est au centre de la salle quand il aperçoit quelqu'un "au-delà," au -dehors, qui regarde par la vitre à l'intérieur de la chambre. L'espace de l'écriture (du "travail," dit Blanchot à plusieurs reprises) est *le dedans*, la chambre, séparée du *dehors* (dans cette première scène, le jardin) par une vitre, surface réfléchissante, qui permet *le reflet*. Celui qui écrit se trouve au centre, ce qui veut dire, du coup, qu'il est à l'intérieur d'un cercle, le cercle magique de l'écriture: ". . . j'étais à l'intérieur de cette image . . . " (*Celui qui...* 33). Mais la figure ne se laisse voir, saisir, que pour un instant, un instant où le temps est suspendu ("sans racine"), l'instant de la mort, de la confrontation avec la limite, qui projette celui qui la voit dans l'étrangeté d'une extériorité effrayante. Après l'apparition-disparition instantanée de la figure, "je" éprouve une immense fatigue, et la lecture parallèle de "La voix narrative" de *L'Entretien infini* nous permet de l'interpréter justement comme un signe de la limite, de la finitude

de l'homme: "la limite qu'indique la fatigue limite la vie" (*EI* 557). La fatigue est l'expérience "qui nous donne à tout instant le sentiment de la vie limitée" (*EI* 556); infinie, elle est "à la mesure d'une parole sans fin" (*EI* 577).

Celui qui... semble, de beaucoup de points de vue, une mise en pratique de ce qu'on pourrait appeler "la théorie du texte" de *L'Entretien infini*. "La voix narrative" de *L'Entretien infini* débute en proposant une phrase qui porte sur la fatigue--sur la limite de la vie donc--et enchaîne une démonstration selon laquelle la prononciation de la phrase renverse la situation initiale: la vie dite limitée, marquée extérieurement par la limite, attire cette même limite à l'intérieur d'elle-même. En parlant, ce que nous disons est, du coup, contenu dans la parole. Par conséquent, un discours sur la limite affirme la limite à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de ce discours.

> Ecrivons un récit où elle [une phrase donnée--J'ajoute] prend place comme un accomplissement du récit lui-même. Entre les deux phrases, identiques, quelle est la différence? Certainement, très grande. Je puis, grosso modo, la représenter ainsi: le récit serait comme un cercle neutralisant la vie, ce qui ne veut pas dire, sans rapport avec elle, mais se rapportant à elle par un rapport *neutre* [je souligne.]. Dans ce cercle, le sens de ce qui est et de ce qui est dit est bien encore donné, mais à partir d'un retrait, d'une distance où sont par avance neutralisés tout sens et tout manque de sens. (*EI* 556-57)

La deuxième scène (et ce mot peut être pris dans son acception théâtrale même) où la figure apparaît, a lieu quelques pages plus loin, et reproduit presque exactement la première description de cette apparition--des mots, des bouts de phrase changent par-ci, par-là--, comme dans un rêve récurrent où les différences de détails ne font qu'affirmer le caractère unique d'un même événement répété: "J'essayai de reconnaître cet endroit, était-ce là où j'étais tout à l'heure? était-ce moi? En tout cas, à présent, celui qui s'y trouvait

s'appuyait, lui aussi, sur une table" (*Celui qui...* 35). Voyons quelles sont les différentes variantes du dialogue entre "je" et "il" au moment de l'apparition de la figure:

Première scène:

"'Je crois qu'il y a quelqu'un.--Quelqu'un? Ici?--Tout à l'heure quelqu'un regardait par la vitre.--Par la vitre?'" (34).

Deuxième scène:

"'Ne bougez pas, je crois qu'il y a quelqu'un.--Quelqu'un? Ici?--Quelqu'un nous regarde par la vitre.--Par la vitre?'" (36-37).

Troisième scène:

"il:" "'Quelqu'un? Ici?'"

"'Qui est-ce?--Je ne sais pas.--Vous l'avez déjà vu?--Je ne crois pas' . . ."

"je:" "'Oui, je l'ai déjà vu'" (60).

Quatrième scène:

"'Quelqu'un nous regarde par la vitre.--Par la vitre?'" (101-02).

Cet entretien entre "je" et "il" semble se poursuivre à l'infini, entraîné par un "désir ruineux" d'effacer tout sens et, par conséquent, l'idée même de sens, le fait qu'il y a nécessité de sens. Mais, placer la parole hors sens, ignorer la limite qui lui donne le sens, ne veut pas dire accueillir la folie, ou ce que nous appelons, par nécessité de sens, de cette manière? Essayons de nous diriger vers la réponse graduellement, et, pour cela, revenons à la scène (générique) de la répétition de la figure. Cette scène est analogue au mouvement infini d'Orphée, tel qu'il est décrit dans "Le Regard d'Orphée" de *L'Espace littéraire*. Le seuil de l'autre nuit où Orphée franchit la limite, seuil où Eurydice se donne en tant qu'absence, car, au moment où Orphée la voit, elle disparaît, est équivalent à la

vitre où la figure apparaît pour immédiatement disparaître. Tout comme le seuil, la vitre sépare et unit en même temps deux espaces, un *dedans* et un *dehors* dans une ambiguïté qui superpose le centre (l'en-deçà) au dehors (l'au-delà).

> Or, ce dehors, cet 'en arrière' qui n'est nullement un espace de domination et d'altitude d'où l'on pourrait tout ressaisir d'une seule vue et commander aux événements (du cercle), ne serait-ce pas la distance même que le langage reçoit de son propre manque comme sa limite, distance certes tout extérieure, qui cependant l'habite et en quelque sorte le constitue, distance infinie qui fait que se tenir dans le langage, c'est toujours déjà être au dehors, et telle que, s'il était possible de l'accueillir, de la 'relater' dans le sens qui lui est propre, on pourrait alors parler de la limite, c'est-à-dire conduire jusqu'à la parole une expérience des limites et l'expérience-limite? (*EI* 557)

Le dehors est donc la distance entre le langage ("je," en tant que possibilité d'accomplissement du livre, de la parole) et "son propre manque" (son autre, "il"--*celui qui ne m'accompagnait pas*), distance figurable seulement comme *limite*. Le dehors est la communication, l'entre-tien "je"-"il." En tant que signe de la limite, le fait que la figure se laisse voir indique que la limite a été franchie. En tant que toujours déjà disparue, la figure signifie qu'on est toujours à l'intérieur d'un espace délimité par la limite. Cette ambiguïté est au coeur même du langage. La limite "reçoit du langage le sens, peut-être sans limite, qu'elle prétend limiter" (*EI* 556). A l'intérieur du langage même est toujours déjà posée la loi, qui est préalable à tout (donc au langage aussi) et, à la fois, est donnée par le langage. Le *danger* qui s'associe à l'apparition de la figure est le danger du franchissement de la limite, mais c'est un danger qui est impliqué dans le fonctionnement même de la loi: "il n'y aurait limite que si la limite est franchie, révélée comme infranchissable par le franchissement" (*EI* 634). C'est pourquoi le désir d'écrire est "ruineux" (*Celui qui...* 37), parce qu'il est désir du franchissement de la limite, de la

limite fondatrice de sens. Mais, la limite, "franchie, serait la folie décidée; d'où il faudrait conclure que la limite--'le bord de la folie'--est, considérée comme l'indécision qui ne se décide pas, ou encore en tant que non folie, plus essentiellement folle: serait abîme, non l'abîme, mais le bord de l'abîme" (*EI* 628). Se confronter avec la limite est par conséquent, être *au bord de* ou être *entre*: c'est la fonction que le dialogue remplit chez Blanchot. Et c'est aussi le sujet de presque tous ses récits.

Si "je" représente la nécessité du livre, son compagnon est le hasard dans l'absence de livre. "Ce que l'un dit, l'autre le redit, et ce dire qui redouble, de par le redoublement, détient la mort, la mort de soi" (*EI* 628). En écrivant, "je" est projeté hors de soi, il se dédouble donc (en "je" et "il"), il devient une "ombre" (*Celui qui*...13). Pour que l'écriture soit possible, elle doit être à la fois l'effet de la vue de la limite humaine et le *détour* de celle-ci. Le face-à-face avec la limite étant la mort, *l'insouciance* est nécessaire pour écrire, ce qui permet le franchissement du seuil. Dans ce *pas au delà,* "je" se dépersonnalise en "il," l'anonyme, le neutre. Blanchot parle à un moment donné dans *L'Espace littéraire* de l'écriture comme étant faite par deux mains, une main qui écrit et l'autre qui essaie de l'arrêter. Cette autre main serait "il," *celui qui n'accompagne pas* le "je" qui écrit--le neutre. De ce point de vue, le neutre se confond avec le désoeuvrement, en tant que voix qui, n'étant plus la voix de personne, ne fait plus Oeuvre. D'autre part, la main du "je," celle qui *maîtrise*, est la main qui produit l'Oeuvre en tant que livre, mouvement dans lequel "je" est conduit hors de son nom (dans l'anonymat du "il").

("Je" parle d'abord): "'ne serait-il pas plus commode que je puisse vous nommer?--

> Vous voudriez me donner un nom?--Oui, en ce moment je le voudrais.'" (*Celui qui...* 42)
>
> ("Il" commence): "'Me donner un nom? Mais pourquoi?--Je ne le sais pas précisément: peut-être pour perdre le mien.'" (*Celui qui...* 43)

Comme d'habitude chez Blanchot, il faut lire ici un terme par un autre: *il serait plus commode* veut dire faire preuve d'*impatience*: nommer l'Oeuvre, la signer et, du coup, la transformer en livre ("le livre peut toujours être signé" en tant que ce qui renvoie au tout, alors que l'Oeuvre "est déjà hors du tout"--*EI* 629). L'Oeuvre désigne un espace et un temps *autres* ("l'autre nuit," "cela même qui ne s'affirme plus en rapport d'unité"), ce qui est affirmé par l'anonyme (le neutre) "hors de ce qui pourrait la nommer," hors d'un rapport avec "je" (628, 629). Elle "exige que celui qui prétend l'écrire renonce à soi et cesse de se désigner" (629). *Perdre son nom*, mourir à soi et devenir autre est donc la condition pour que l'Oeuvre soit écrite, mais si elle l'est, le fait d'avoir été écrite suppose *la signature* et, par conséquent, "la chute" de l'Oeuvre dans le livre. Entre "je" et "il" il y a donc un nom (ou son absence). Dans l'acte d'écrire, "je" se perd et, sans nom, anonyme, devient le neutre, voix narrative impersonnelle de son compagnon absent (i. e. "sans nom").

Le texte "Le pont de bois (la répétition, le neutre)" de *L'Entretien infini* finit par un mini-dialogue écrit en italique (signe graphique de *l'autorité*, comme Blanchot le dit, parce que mettant en valeur certains mots, et, par cela même, ironie à l'égard du neutre. En affirmant le neutre sous une forme qui est celle de la pensée de l'unité, Blanchot réintroduit son discours à l'intérieur de la métaphysique, mais en étalant lui-même ce geste comme *ironique*, il rompt de nouveau le cercle et le déplace en spirale). On va le

citer ici comme étant doublement significatif: d'un côté, au niveau formel, comme partie dialoguée de *L'Entretien infini*, de l'autre, au niveau du contenu qui porte justement sur le nom. Il est à souligner qu'entre les deux niveaux--formel et contenu--il y a une profonde cohérence: le contenu portant sur le nom ne pourrait se déployer que sous la forme du dialogue. Car, finalement, le dialogue chez Blanchot est figuration de ceci: pour qu'il y ait *dire*, deux voix sont nécessaires. Dès que quelque chose est dit, celui qui l'a dit est mort, et c'est par l'intermédiaire de l'autre voix, l'anonyme, que le dire vient au jour:

> *"Pourquoi ce nom? Et est-ce bien un nom?*
> *--Ce serait une figure?*
> *--Alors une figure qui ne figure que ce nom.*
> *--Et pourquoi un seul parlant, une seule parole ne peuvent-ils jamais réussir, malgré l'apparence, à le nommer? Il faut être au moins deux pour le dire.*
> *--Je le sais. Il faut que nous soyons deux.*
> *--Mais pourquoi deux? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose?*
> *--C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre."* (*EI* 581-82)

Revenons à la fonction du dialogue dans notre récit, à ce va-et-vient entre "je" et "il" qui n'est pas sans rappeler le mouvement de la (non) rencontre entre "elle" et "lui," l'attente infinie de *L'Attente l'oubli*. L'on pourrait dire qu'à un certain niveau--formel seulement--"l'histoire" du "je" et d'"il" est comme la figuration d'un mythe d'amour: unité originaire (mais dont l'origine n'est pas identifiable à un lieu et à un temps concrets, étant toujours "quelque chose de plus ancien, d'effroyablement ancien"--*Celui qui...* 47)--séparation--attraction "vers un but que je ne voyais pas, que je pressentais seulement" (44). Que "je" et son compagnon appartiennent initialement à l'Un, que leur dualité est la discontinuité dérivée de ce qui originairement--mais quand?--avait été une continuité, est clair: "Notre sphère n'est-elle pas la même?" (45). La sphère, signe de l'accomplissement,

du jaillissement de la parole, est ce qui unit, paradoxalement, ce qui ne se donne qu'en tant que deux: dia-logue, entre-tien ("je"--"il"). Dans leurs dialogues, il arrive souvent que l'un d'entre eux prononce cette phrase: "Oui, nous nous entretenons." Ce qui équivaut à dire que l'entretien, le dialogue n'existe que par/dans l'affirmation de son existence au cours même de sa production (comme *performatif*). Mais si la rencontre peut être affirmée seulement dans le dialogue, si la dualité "je"--"il" devient Un seulement dans le dia-logue, la rencontre (l'unité) a-t-elle vraiment lieu? En d'autres mots: ce que Blanchot fait ici, par le truchement du dialogue, est la brisure de l'unité du discours, l'annonce que le discours peut désormais avoir lieu seulement sous la forme du dialogue (dans ce sens, le genre "dialogue" s'apparente au "fragment").

Dans le vide de l'instant, le regard du "je" rencontre la figure comme vide dans "le cercle fermé de sa propre vision" (*Celui qui...* 74). La vision est *fascination*, et le voir est un dire pour autant que voir la figure équivaut à faire du sens (*donner raison*). Mais faire du sens est, d'emblée, à la limite du non-sens: voir la figure est regarder le vide. Sur ce troisième "il"--la figure fuyante--, "je" et "il" s'entretiennent. "Il" demande si "je" l'a vu et "je" répond affirmativement. Ce *oui* remplace *l'effrayant* par *le familier* (la même "familiarité" qui se dégage dans *L'Attente* quand "elle" est trop proche de "lui"), l'inconnu, par le maîtrisé. *Familière*, la parole vient au jour, mais dès qu'elle est là, dès qu'elle se donne, elle est "errante" (*Celui qui...* 76), donc "écho:" copie de la parole qu'elle aurait été si elle ne s'était pas laissée maîtriser. Par conséquent, celui qui écrit doit répondre à une double injonction, doit tenir en balance deux côtés, deux exigences: l'exigence de l'entente en tant qu'alliance qui produirait finalement la parole, et l'exigence

du désoeuvrement de cette première exigence qui, accomplie, falsifierait la parole. D'un côté, le souci, de l'autre, l'insouciance. La nécessité, la "pression" de la narration serait donc de tenir les deux à la fois avec un même geste, évidemment impossible: "cet instant que je devais soutenir et non pas fixer . . . faire acte d'entente et d'alliance créatrice et toutefois ne pas m'en soucier, de peur que le temps du souci ne vînt disloquer l'entente . . ." (*Celui qui...* 80). Qu'en est-il de l'écriture, alors, une fois reconnue cette impossibilité? Pourquoi transcrire en termes "métaphysiques" ("théologiques," "idéologiques")--"il me fallait lutter contre l'interminable et cependant l'élever au jour" (81), où l'"interminable" ne pourrait jamais être tout à fait dissocié de l'*infini*, quelles que soient les connotations attribuables à celui-ci, et où "le jour" ne pourrait jamais être un concept entièrement libéré des associations avec le *divin*--l'expérience de l'écrire, tout en faisant, quelques paragraphes plus loin, l'affirmation suivante: "Je ne l'oubliais pas, le monde est fondé sur lui-même et seule la terre est l'assise des dieux" (81)? Ou, l'on pourrait prendre la question de l'autre bout: qu'est-ce que cela veut dire "le monde est fondé sur lui-même" par rapport à l'écriture, si écrire veut dire lutter contre l'infini et, cependant, le faire *présent*? Ou, encore: "lutter pour la transparence, il le faut" (81)? Dire: "seule la terre est l'assise des dieux" implique qu'il n'y a rien au-delà qui pourrait être élevé au jour, ramené à la présence. Et, cependant, s'il faut lutter pour la transparence et si le monde est fondé sur lui-même à la fois, si ces deux choses sont vraies en même temps, leur vérité ne peut être soutenue que par un mouvement simultané de négation (*contre* l'interminable) et d'affirmation (*pour* la transparence, l'*il y a* du monde). Ce double geste s'accomplit chez Blanchot dans l'*epochè* de l'*entre* du dialogue: "Oui, nous nous

entretenons:"

> J'en fus frappé, comme une fois déjà: combien ce mot semblait s'ouvrir, révéler une fissure, d'où montait un silence pénible, une étendue *neutre*, qu'il était tentant de parcourir sans fin, à temps perdu, en ajoutant des pas à des pas, sans avoir l'espoir d'y rencontrer jamais *la fatigue*, l'épuisement: cela se tenait *entre*, et maintenant que, peut être sous l'influence de cette image, je revenais, après un répit, vers la salle, je voyais mieux--je croyais le voir--comme elle se confondait avec sa propre ressemblance, ce qui ne me surprenait pas, mais m'empêchait de la saisir dans toute son étendue. . . cette présence--glissante et cependant préservée au sein de ce glissement--était d'une *vérité ambigüe*, étrangère, *indifférente plutôt à toute vérité*, à une certitude à partir de laquelle j'avais pu la parcourir, la fermer sur ses limites. (*Celui qui...* 88-89 [J'ai souligné])

Au centre du paragraphe ci-dessus, il y a l'affirmation: "cela se tenait entre." "Cela:" la phrase que Blanchot est en train de commenter ("Oui, nous nous entretenons"), mais aussi la parole même, le texte que nous sommes en train de lire. En tant que performatif du dialogue, "cela" est le signe de l'impossible unité de "je" et "il:" tant qu'il y a dialogue, il y a distance entre "je" et "il," il y a donc lieu pour un *entre*. Et un discours qui se tient *entre* correspondrait à une "vérité ambiguë," par opposition à un discours sous-tendu par l'idée de l'unité qui correspondrait à *une* vérité. La fissure existente à l'intérieur de l'entretien, de ce discours hors de la Vérité, définit, en un sens (car sa définition varie selon le contexte), le neutre. Dans *Celui qui...* le neutre est: "la transparence," "l'interminable," "l'inconnu." Le neutre n'affirme, ni ne nie, mais, s'il affirme quelque chose, ce n'est qu'un *autre rapport* à l'intérieur de l'acte littéraire: "Neutre serait l'acte littéraire qui n'est ni d'affirmation ni de négation" (*EI* 448). Dans d'autres textes de *L'Entretien infini*, Blanchot suggère que la pensée du neutre commence à apparaître avec Flaubert--ici, le neutre est approximé par l'écriture impersonnelle--, mais dès qu'il fait cette affirmation, il la reprend pour dire qu'en fait, cet impersonnel est

seulement de nature esthétique (441). Celui qui, en prose, serait le plus proche d'une "pratique" du neutre, est, selon Blanchot, Kafka; en poésie, René Char, et en philosophie, *peut-être* Heidegger.

Je disais que Blanchot remplace souvent le terme "neutre" par d'autres qu'il emploie d'une manière presque interchangeable. Un tel terme est *l'inconnu.* L'écrivain, dit Blanchot, a comme tâche de se soumettre à l'exigence d'un rapport avec l'inconnu. Selon la pensée occidentale traditionnelle, l'inconnu, en tant que chose cachée, est un au-delà qui devrait être révélé, présenté, dévoilé, découvert etc. Le rapport *autre* que Blanchot prétend introduire est le fait que "l'inconnu ne sera pas révélé, mais indiqué" (*EI* 442). Il reprend ici une expression d'Héraclite qui, en fonction de la traduction, se réfère au rapport avec l'autre en "faisant signe" ou en l'"indiquant." Dans *Celui qui...*, l'inconnu est le compagnon absent, celui qui n'apparaît jamais en tant que lui-même, mais, quand il apparaît, pour un instant, c'est sous la forme de la figure, de la limite. Se produisant "ailleurs" ("le neutre est toujours ailleurs qu'on ne le situe"--*EI* 450), l'image de ce qui est caché, n'est plus une révélation. La production de l'écriture est simultanée à l'apparition de la figure, du neutre, et elle équivaut à un manque de soi, à un arrachement de soi ("je me manquai à moi-même"--*Celui qui...* 102), à une attraction du vide. En tant que face à face avec la limite, l'apparition d'un instant de la figure est aussi la mort, mais la mort en tant que frôlée seulement. "Je le voyais: nous nous étions tenus face à face" (*Celui qui...* 104): Cette affirmation paradoxale qui met au même niveau deux événements appartenant à deux temps différents (imparfait et plus-que-parfait) indique que la mort ne peut être "subie" que pour un instant qui est toujours déjà passé. Dans cet

instant où "je" voit la limite, la parole coule, anonyme, neutre, portant en elle la mort de soi. "'Mais n'est-ce pas cela écrire?,'" demande "il," et c'est toujours lui qui répond: "'Je crois que c'est cela, écrire'" (106-07). Écrire, c'est subir l'expérience d'une altérité radicale. Blanchot ne dit ici, en fait, que la même chose que tout écrivain dit depuis toujours: écrire, c'est porter des masques, être un autre.

Après chaque confrontation avec la limite, "je" éprouve, à tour de rôle, les sensations suivantes: fatigue (un lit est toujours près), faim et soif (il se dirige vers la cuisine, mais sa "faim" est décrite comme une "faim vorace pour des faits"--113). Et ainsi, un autre jour passe: "'Eh bien, voilà un jour passé, n'est-ce pas?'" (105): Blanchot joue ici--trop facilement, peut-être--sur une double connotation du mot "jour"--*quotidienneté* et *présence du sens*. Il faut dire que, de même que dans "Le Regard d'Orphée," le doublet nuit-jour est construit sur une ambiguïté qui permet à chaque terme de se renverser en l'autre, notre récit aussi est traversé par toute une série de termes susceptibles de se muer en leur contraire. La fatigue, appelée par ailleurs,"le malheur," devient dans la cinquième scène de l'apparition de la figure, une "gaité vide" (119). Selon la logique qui définit l'Oeuvre comme impossible ou possible seulement comme désoeuvrement, une série d'oxymorons définissent ici l'écrire comme ce qui, dans l'instant, unit la vie et la mort, la dissimulation du moi dans l'apparition du mot: "fardeau de légèreté," "nuit brillante comme l'été" (119, 118). Ainsi, par le détournement du monde (du "jour") et de la limite qui le constitue en tant qu'humain, "je" se disperse dans l'"autre nuit", nuit plus brillante que le jour car c'est la nuit de l'apparition (et *l'apparition* dans toute la tradition philosophique occidentale est associée à la lumière) de l'écriture,

et sa mort fait Oeuvre--jour. Et c'est cela *le cercle* de l'écriture. Son "compagnon", c'est toujours lui, mais l'accompagnant, pour ainsi dire, de l'autre côté. Quand "je" dit non au monde, "il" dit oui à l'écriture. De cette façon, la nuit et le jour, le monde et l'écriture sont les deux visages d'une même sphère où la vie et la mort se rencontrent dans un instant--l'instant du désoeuvrement. Mais accomplir, accomplir vraiment l'Oeuvre signifierait parler "sans laisser de reste" (*Celui qui...* 126)--utopie. C'est pourquoi, après avoir "parlé," "je" se demande, sous le regret de l'avoir fait, d'avoir commencé ce qui ne pouvait qu'"aboutir" à l'inaccomplissement: "Ne devais-je pas sur 'lui' garder le secret, même auprès de mon compagnon?" (127). Le compagnon ("il") se dédouble ici en lui-même et "lui" (sa révélation), ce qui est une autre manière de dire que la parole "impatiente" (c'est-à-dire, la parole tout court) n'est pas le neutre. Le regret de ne pas avoir tenu le "secret," d'avoir parlé, donc d'avoir parlé avec "reste"--parce que la parole ne peut jamais atteindre la transparence totale--est le désir, utopique, de l'Oeuvre. Par fidélité à celle-ci, donc à l'utopie qui doit rester "pure" dans son impossibilité, "ce qui doit rester inconnu sera préservé" (*Celui qui...* 118). Il n'y aura pas de révélation malgré le désir (la "faim vorace") du "je" qui voudrait "en finir." Car la révélation est la Mort, et c'est cela le "danger" (le mot apparaît à plusieurs reprises au cours du récit). Par l'écriture, il faut donc tenir "la mort en échec" (*Celui qui...* 129). La tâche du "je"est de suspendre la mort pour qu'il n'y ait pas révélation, mais cette *epochè* est toujours contredite par le livre qui existe déjà et que nous sommes en train de lire "en ce moment," signe que la "révélation" s'est produite: "'Ecrivez-vous, écrivez-vous *en ce moment*?'"; "'Oui, *en ce moment*, précisément *en ce moment*'" (126, 130). Vivre ce

paradoxe, c'est cela écrire, et à *cette* fidélité, l'écriture paradoxale de Blanchot essaie, peut-être, de répondre. Tenir en balance les deux termes du paradoxe est un *entre-tien*, un dialogue. L'interlocuteur, le compagnon, est ce qui, à côté du "je" ne devrait jamais se présenter, mais seulement se laisser pressentir: la parole.

> Belles heures, paroles profondes auxquelles je voudrais appartenir, mais qui, elles aussi, voudraient m'appartenir, paroles vides et sans lien. Je ne puis les interroger et elles ne peuvent me répondre. Elles demeurent seulement auprès de moi, comme je demeure auprès d'elles. C'est là, notre *dialogue*. Elles se tiennent immobiles, elles sont comme dressées dans ces chambres; la nuit, elles sont la dissimulation de la nuit; le jour, elles ont la transparence du jour. Partout où je vais, elles sont là. (*Celui qui...* 139)

La rupture d'avec la tradition que Blanchot veut opérer, se trouve formulée dans le passage précédent. Le discours ne doit plus être l'élevation à la signification d'un sens caché, la présentation de quelque chose venant d'au delà, mais un mouvement *à côté de, auprès de*, la parole étant dissimulée dans ce qui est toujours transparent (*là*), mouvement qui introduit les deux--"je" et la parole--dans le registre de l'attente et du "viens:" "il me suffisait de dire à l'une d'elles, mais à une seule: Viens, pour qu'elle crie son nom" (*Celui qui...* 145). Appartenant à l'attente, la possibilité de la parole est déjà "une parole de trop" (*Celui qui...* 156), et "là où il y a, où il y aurait un mot de trop, il y a l'offense et la révélation de la mort" (*EI* 458). Se maintenir dans l'attente, ne pas commencer, serait tenir la mort en échec, et la parole dans l'*à venir*.

La cinquième--et la dernière--apparition de la figure renverse les rôles: cette fois-ci, elle apparaît comme ce qui donne un visage--un "sourire,"--et donc un "nom" à "je" (pp. 164-168). L'Oeuvre devient livre, de par la signature de "je," de son sourire qui est la marque de la visibilité, et avec lequel, en un sens, il signe le livre. S'inscrivant dans le

savoir, dans le possible, le livre est donné au monde: "cela plaît aux gens, n'est-ce pas?" (*Celui qui...* 165), moment qui équivaut à la perte du moi. "Quelque chose comme un portrait" (165) se dégage de lui, une *ressemblance*, une *image*, la limite est franchie, *passée dans la sphère* (168), et le deux "je"-"il" devient Un: parole. Cette parole, *neutre*, parce que née de la confrontation avec la limite et portant sur la limite, est le signe de la mort du "je" en l'autre. Je vais maintenant donner la parole à Blanchot dans les deux textes que j'ai essayé de commenter, pour qu'il trace l'épitaphe de cette mort:

> pourquoi est-ce un autre qui entre dans la sphère? de qui s'agit-il donc? n'est-ce pas moi qui ai pris le breuvage? était-ce lui? était-ce tous?. . . tout avait disparu, disparu avec le jour. (*Celui qui...* 173-74)

> Et:

> ++*Acceptes-tu, en tant que moi, de te tenir pour problématique, fictif, cependant ainsi plus nécessaire que si tu pouvais te refermer comme le cercle sûr de son centre? Alors, peut-être, écrivant, accepteras-tu comme le secret d'écriture cette conclusion prématurée quoique déjà tardive, en accord avec l'oubli:* Que d'autres écrivent à *ma* place, à cette place sans occupant qui est ma seule identité, voilà ce qui rend un instant la mort joyeuse, aléatoire. (*EI* 458)

4.3 Deux lectures de *L'Instant de ma mort*

L'Instant de ma mort relate l'expérience d'un jeune homme qui a failli être fusillé en 1944. Pendant son séjour avec quelques membres de sa famille–quatre femmes–à leur propriété de Quain, le jeune homme ouvre la porte à celui qui s'avèrera être un lieutenant nazi. Toute la famille est obligée de sortir et les Allemands (en fait, comme l'un d'entre eux le lui fera savoir, des Russes de l'armée Vlassov) se préparent à tirer. Le moment de la mort est suspendu grâce au bruit d'une bataille, et le jeune homme–*noble*–est sauvé, avec la complicité d'un soldat, alors qu'un groupe de paysans,

sans la chance conférée par la noblesse, est abattu non loin de là.

Je me propose de présenter deux interprétations du dernier récit de Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, récit exemplaire, car situé au croisement de l'autobiographie, donc de ce qui se donne pour *vrai*, et de la fiction. Les interprétations appartiennent à Jacques Derrida et Philippe Lacoue-Labarthe, et sont elles-mêmes exemplaires comme manière d'aborder un texte. Une précision s'impose: le texte de Derrida, même si lu initialement à un colloque, a été révisé et diffusé en tant que livre, alors que l'interprétation de Lacoue-Labarthe a été faite dans le cadre d'un séminaire à l'Université de Strasbourg pendant l'hiver 1996-1997 et est donc, de par sa nature, plus indécise.

4.3.1 Jacques Derrida: *Demeure*

L'interprétation de Jacques Derrida, présentée pendant un colloque et publiée en tant que livre (*Demeure*), part, dès le titre, d'un mot qu'il considère comme central au récit: "demeure:" "la littérature n'est pas, elle n'existe pas, elle ne se maintient pas *à demeure* dans l'identité d'une nature ou même d'un être historique identique à lui-même" (29). En refusant le concept de la littérature en tant qu'identité rendue possible par un sujet et par une appartenance historico-spatiale clairement définie, Derrida continue ici une polémique avec Heidegger et suggère que la même polémique est présente, plus ou moins explicitement, dans le récit de Blanchot.

Si la littérature n'est pas quelque chose qui va de soi, si son identité est définissable selon les institutions sociales qui la construisent, nous pouvons reformuler sur le mode de l'affirmation la définition de la littérature donnée au-dessus par Derrida,

de la manière suivante: pour autant que la littérature est l'expression d'une problématique identitaire, elle va nécessairement trouver sa formule autour de la question de l'habitation. La préférence de Derrida pour "la demeure" trouve sans doute son origine dans la problématique heideggérienne de l'habitation qui, dans *L'Origine de l'oeuvre d'art* est désignée comme l'origine de la parole poétique.

Même si nous ne sommes pas des lecteurs très fidèles de Derrida, nous pouvons deviner dès le début, surtout après la lecture de la phrase que je viens de citer, que, tout en faisant allusion à Heidegger, Derrida va trouver dans "la demeure" blanchotienne les signes d'une interruption qui vont l'opposer à la pensée heideggérienne. Une page plus loin, Derrida développe l'association "demeure"-"littérature," et apporte des précisions: par la "demeure," il comprend le dedans d'un "chez soi" (30). Ce dedans, la littérature ne l'a pas, car elle dépend toujours d'"une expérience de lecture" (30)--et on y sous-entend, une "expérience" aussi bien sociale que personnelle. A ce point-ci, Derrida introduit dans sa lecture, à côté de "demeure," une autre notion importante, l'"expérience," qui va lui servir, comme la première, de mesure dans la détermination de la relation entre le sujet qui écrit et la littérature.

Ayant constaté: 1. Que la littérature n'a pas de "chez soi" ou, autrement dit, de contenu propre et 2. Qu'elle est fonction d'une expérience, donc d'une singularité, Derrida nous place dès le début devant la structure contradictoire de la littérature. Pour le moment, il se résume à remarquer que cette contradiction provient du fait que l'identité ou "la demeure" de la littérature lui vient de l'extérieur, selon l'expérience de

lecture qui la précède.[12] Je vais anticiper un peu sur le cours de la démonstration de Derrida et je vais formuler cette contradiction en tant que structure du singulier-universel. Derrida l'appelle ici "processus extatique"--peut-être pour souligner le caractère tourné vers le dehors (ex-statique) de la littérature. Avec ce troisième terme, "extatique," il introduit dans son analyse une autre question fondamentale non seulement pour ce récit, mais pour toute la fiction de Blanchot, et pour la notion même de récit, telle qu'elle ressort des textes théoriques de celui-ci: la question du temps ou plutôt de la suppression du temps chronologique. L'universel, le singulier, le temps et l'espace seront donc les questions que Derrida va aborder au travers et à partir d'un terme désignant la spatialité (la "demeure," le nom) et la temporalité ("demeurer," le verbe).

Derrida analyse la notion de littérature par l'intermédiaire du récit *L'Instant* qui est à la fois un témoignage dont la véracité est menacée en permanence d'inauthenticité. La question à laquelle j'essaierai de répondre est si la déconstruction de Derrida met vraiment en question d'une manière radicale la possibilité de la fiction telle qu'elle était vue jusqu'à présent, et surtout, si le récit de Blanchot, dans sa forme et non pas dans l'intention de son auteur, infirme cette vue.

J'ai parlé dans le chapitre "L'oeuvre et le mythe" de la vision de la littérature du premier Blanchot, selon laquelle celle-ci tire son origine d'un royaume mythique de l'indistinction, de l'absence du temps et de l'espace. J'ai décrit dans "La chose et le langage" la vision heideggérienne de l'oeuvre d'art comme expression artistique d'une

---

[12]On peut remarquer en passant que cette "expérience de lecture" est très proche du concept d'"horizon d'attente" de Jauss.

vision synthétique du monde et de la chose. Chaque chose exprime pour Heidegger la totalité du monde; pour lui, l'oeuvre d'art ne peut naître que du'un tel embrassement totalisant de l'univers. Quand, dans sa lecture de Blanchot, Derrida définit la littérature comme "une expérience de lecture" et comme manquant d'un "chez soi," il polémique, comme je l'ai déjà dit, indirectement avec Heidegger. Mais, cette expérience--différente, dans l'acte de lire, pour chaque lecteur et pour chaque société--, il la décrit aussi de la façon suivante: "Oculaire, auditive, tactile, la perception sensible du témoin [du témoin-narrateur du récit] doit être une expérience. A ce titre, une synthèse constituante y enchaîne le temps et donc ne se limite pas à l'instant" (36). Autrement dit: le témoignage est né d'une expérience, et cette expérience représente la *synthèse* du monde à un instant particulier. La *représentation* de cet instant ne peut se faire cependant que d'une manière qui le trahit en quelque mesure, car elle doit se soumettre à la loi de l'enchaînement temporel qui est celle du récit.

Ce point de la démonstration de Derrida me semble important, mais non pas dans le sens qu'il va lui donner par la suite. Il continue sa démonstration en insistant sur la contradiction entre l'extase de l'instant et l'enchaînement temporel de la narration. Il me semble cependant, que pour ce qui est de la possibilité de la fiction, on pourrait avec au moins autant de justification insister sur une *expérience de la synthèse*, où le terme essentiel serait la "synthèse" et non pas l'"expérience." Après tout, l'expérience telle quelle est loin d'être nécessaire pour qu'une fiction naisse: quiconque a une "expérience" n'écrit pas forcément des fictions. Si l'instant peut survivre en une représentation, c'est peut-être moins parce qu'il a été "vécu," que parce qu'il a été vécu en tant que synthèse

qui arrête le cours du monde en un tableau figé pour l'éternité. Derrida est d'ailleurs très attentif à la picturalité de certaines scènes du récit de Blanchot. Mais ce qui préoccupe Derrida ce n'est pas la provenance de "l'instant" fictionnel d'une expérience synthétique (et donc totalisante) du réel, mais le fait qu'en tant que témoignage, l'instant est répétable et donc, du coup, idéalisable. La possibilité de la fiction --de l'idéalisation--se trouve dans la capacité même de la phrase d'être répétée. La technique ou la répétabilité, dit Derrida, est elle-même la possibilité de la fiction. L'existence idéale d'un instant originel nous conduit à la problématique de l'autobiographie et du statut de celui qui dit "je" dans le récit. Si le témoin de l'événement est le même que le personnage du récit, le témoin est un "survivant:" "Cela appartient à la structure testimoniale," structure dont Derrida affirme qu'elle est "universelle" (54). Le concept de l'"universel" est donc convoqué en relation avec l'expérience et avec celui qui a survécu à une expérience--le témoin. Le seul témoignage impossible est celui de la mort même du témoin. Si celui-ci peut témoigner de quelque chose, cela peut l'être seulement de l'imminence de sa mort, "de son *instance* comme *imminence différée*" (55). L'expérience dont ce témoignage va témoigner est donc une "expérience inéprouvée" (57). Et elle est inéprouvée parce qu'elle s'inscrit en un temps autre que celui du "bon sens," de l'ordre linéaire qui a donné, dit Derrida, "le concept juridique et le concept dominant de l'attestation dans la culture européenne, celle dans laquelle la littérature a été instituée. . . ." (60). Ce temps--que Blanchot appelle littéralement dans *L'Espace littéraire* "autre"--est un passé immémorial, le temps d'avant la chute dans l'histoire, le temps de l'âge d'or du "bonheur parfait" (comme dit Blanchot dans "Le chant des Sirènes"), où la souffrance et la peur de

la mort n'existent pas.

J'ouvre une parenthèse qui suspend pour le moment la démonstration de Derrida, mais qui me semble nécessaire pour la relation temps-récit dont il va être question chez Derrida aussi. Ce passé immémorial dont je parlais au-dessus, est le temps propre de l'épopée, de la forme la plus ancienne de la littérature, selon Bakhtine. Avec le roman, nous dit-il, nous entrons dans l'âge de la relativité du temps. Blanchot fait la même distinction que Bakhtine, seulement il attribue au "récit" toutes les caractéristiques spécifiques à l'épopée selon Bakhtine. Le roman est, d'après Blanchot, l'expression d'une vision du temps comme divertissement, alors que le récit exprime la nostalgie pour un temps de l'origine, et en tant que tel, il représente la littérature par excellence. Je ferme la parenthèse.

Or, voilà que dans le "récit" le plus manifestement autobiographique de Blanchot, le temps de l'expérience rapportée par le récit se superpose sur la catégorie temporelle la plus spécifique à la littérature: un temps immémorial. Derrida souligne la qualité du temps de *L'Instant* par le recours à des expressions comme "un temps incroyable" ou "ce passé . . . n'a encore jamais été présent" (60, 61), non comme preuve du fait que le récit naît de la nostalgie du désir d'un temps révolu ("passé"), mais pour démontrer que ce passé n'ayant jamais eu lieu, la véridicité du récit-témoignage est fonction du contexte institutionnel qui lui donne les limites et la définition. Il cite très à-propos *L'Ecriture du désastre:*

> ✦Mourir veut dire: mort, tu l'es déjà, dans un passé immémorial, d'une mort qui ne fut pas la tienne, que tu n'as donc connue ni vécue, mais sous la menace de laquelle tu te crois appelé à vivre, l'attendant désormais de l'avenir,

> construisant un avenir pour la rendre enfin possible, comme quelque chose qui aura eu lieu et appartiendra à l'expérience.
>
> Écrire, ce n'est plus mettre au futur la mort toujours déjà passée, mais accepter de la subir sans la rendre présente et sans se rendre présent à elle, savoir qu'elle a eu lieu, bien qu'elle n'ait pas été éprouvée, et la reconnaître dans l'oubli qu'elle laisse et dont les traces qui s'effacent appellent à *s'excepter de l'ordre cosmique*, là où le désastre rend le réel impossible et le désir indésirable.
>
> Cette mort incertaine, toujours antérieure, attestation d'un passé sans présent, n'est jamais individuelle, de même qu'elle déborde le tout. . . .
> (Blanchot 108-109, Derrida 62-63)

Ce passage d'une résonance si envoûtante est d'une densité qui pourrait faire, elle seule, l'objet d'analyse de tout un livre. Derrida y puise les mots "mort, tu l'es déjà," qui annoncent, plus de dix ans avant *L'Instant,* les mots de la fin: "tu es mort." Il s'arrête ensuite à l'impersonnalité de la mort--"d'une mort qui ne fut pas la tienne"--qui contraste violemment avec "l'être-pour-la-mort" heideggérien (63). Et il revient à *L'Instant* et à la problématique de la littérature comme espace qui déborde le "propre."

La citation de *L'Ecriture du désastre* contient sans doute les éléments qui amènent Derrida à la conclusion d'au-dessus, mais je me demande si ce sont *ces* éléments seuls qui sont fondamentaux à ce passage. Car, si nous essayons de réduire ce paragraphe au squelette de ses idées principales, il y en a trois: 1. Nous ne pouvons pas posséder notre mort en tant que *propre,* car nous sommes condamnés à vivre sous la loi du devenir; 2. La mort "propre" appartient à un passé immémorial; 3. Écrire, c'est ne plus vivre sous le signe du devenir, dans le temps linéaire de la civilisation, mais vivre dans un passé immémorial. Or, c'est dans ce passé que la mort est possible, non pas parce que possédée, mais comme patience, comme passivité ("accepter de la subir," dit Blanchot). Écrire, c'est sortir du moi et revenir à un passé immémorial. C'est un acte

qu'on pourrait dire, par sa relation au temps, "incivilisé," ou comme disait Mallarmé, insensé.

On comprend pourquoi l'attention de Derrida est attirée dans la citation de Blanchot par ce qui s'oppose à la vision heideggerienne du *Dasein* "qui s'annonce à lui-même" dans l'appropriation de sa mort (63), et on comprend aussi pourquoi il lit cette citation en parallèle avec *L'Instant.* Mais est-ce là la seule rencontre entre Heidegger et Blanchot dans ce contexte, et est-ce qu'elle s'accomplit toujours d'une façon négative? Je reviens à la remarque de Derrida sur la manière dont "le jeune homme" de *L'Instant* perçoit la réalité à l'instant de la mort. Il la perçoit d'une manière *synthétique:* synthétique, du grec *sunthesis*, qui veut dire "réunion," union en un Tout de ce qui autrement serait aléatoire et soumis à la loi de la dispersion. La réalité du monde est perçue en son Unité, le temps est figé dans l'éternité d'un passé immémorial et, cinquante ans plus tard, ressuscité sous le seul mode qui peut permettre son éternisation: une fiction. C'est là le Heidegger de *L'Origine de l'oeuvre d'art,* où la synthèse sensorielle de la perception révèle le monde dans son immédiateté.

Derrida revient quand même à la question de l'immémorialité du temps, mais de manière oblique, en parlant de la division du sujet qui subit l'expérience, division qui correspond à une scission temporelle. A l'intérieur du récit, il y a deux "je," le "je" qui raconte et le jeune homme, et deux temps, le temps objectif de la narration et le temps du phantasme. Le premier temps est le temps réaliste du récit, un temps de quelques secondes où le jeune homme faillit être fusillé. Le temps "du phantasme ou du simulacre fictionnel" (Derrida 77) est l'instant ou l'éternité qui sépare la jeunesse du personnage de

son vieillessement instantané ("on vieillit vite"). Le simulacre fictionnel s'introduit là où la mort ne peut être présente que dans/par la division du sujet. Cette présence est décrite par le narrateur comme "béatitude," "légèreté," "allégresse souveraine," états que Derrida compare à la souveraineté même. "La souveraineté de l''allégresse souveraine' prévaut *peut-être*, dans la mort même, sur la maîtrise du pouvoir qui porte la mort, sur la maîtrise de l'occupant nazi" (81).

Derrida oppose ici deux types de pouvoir: la "souveraineté," vocable employé par Blanchot dans le récit, et autour duquel Bataille avait construit sa critique de Hegel--"pouvoir" au-dehors du temps linéaire; et la maîtrise exercée sur l'autre par la mort--pouvoir de la violence dans le temps de la réalité. Il se sert aussi d'un autre nom pour appeler la souveraineté: *epokhè*, par lequel il renvoie à la suspension du temps et à celle du jugement, marquée dans le texte de Blanchot par les nombreux "peut-être." Et il rapproche à juste titre la béatitude de ce moment de celle de la "scène primitive" de *L'Ecriture du désastre.* Il revient ensuite au caractère "inéprouvé" de l'expérience, reflété dans le refus du je narratif de la maîtriser par un jugement éclaircissant: "'A sa place [à la place du jeune homme] je ne chercherai pas à analyser.'" (Blanchot cité par Derrida 83). Le "je" de cette phrase est le je futur du narrateur qui n'est plus celui du personnage qui a vécu l'événement.

La division du sujet dont Derrida approche le motif de l'expérience inéprouvée, est une voie théorique qui évite--de nouveau--une approche à partir du temps comme éternité et du sentiment de béatitude qui l'accompagne. En fait, comme on va voir, il ne s'agit pas simplement d'une autre voie, mais d'un point très précis de l'analyse de

Derrida. L'expérience inéprouvée de la mort est "une expérience d'immortalité," mais la signification de celle-ci se joue selon Derrida au-dehors de l'éternité. "A cet instant-là, je suis immortel puisque je suis mort: la mort ne peut plus m'arriver" (87). Et deux pages plus loin, il développe la signification de cette immortalité:

> Le mort-immortel ne signifiait en rien, bien entendu, l'éternité. L'immortalité de la mort est tout sauf l'éternité du présent. La demeurance . . . ne *reste* pas comme la permanence d'une éternité. Elle est le temps même. Cette expérience non-philosophique et non religieuse de l'immortalité *comme mort*, voici que sans rupture de solitude, dans l'extase même, elle donne: elle donne la compassion avec tous les mortels, avec tous les humains qui souffrent; et le bonheur, cette fois, de n'être pas immortel--ni éternel." (89)

On comprend plus aisément le paradoxe de Derrida sur l'inégalité immortalité-éternité et l'équivalence immortalité-temps (on sous-entend: le temps en tant que changement) si l'on se rappelle que son approche est guidée par la non-coïncidence du "je" avec soi-même à deux moments temporels différents. Et c'est toujours par rapport à ce "je" capable de changer qu'il indique les conséquences de cette expérience: compassion pour les autres et bonheur d'être mortel.

Ainsi Derrida arrive-t-il à la demeurance de la mortalité à partir d'une expérience d'immortalité, de sorte qu'à la fin de cette démonstration, le lecteur ne peut s'empêcher de se demander: mais, enfin, n'y a-t-il rien qui *reste* de cette expérience? Il y a quand même, *une fiction, un récit* qui restent immobilisés dans l'éternité d'un présent, qui n'est peut-être pas celui de ce monde, mais qui est l'éternel présent de la littérature. Derrida conclut: cette expérience rend compte de notre finitude, et c'est cette finitude même qui rend possible la fictionnalisation. Ce qui rend la démonstration de Derrida inattaquable c'est le fait qu'elle est très fidèle à Blanchot. Mais je me demande si cette fidélité n'est

plutôt une fidélité à la "morale" du récit ou au "message" de Blanchot qu'à ce que son récit a de plus inappropriable, c'est-à-dire de plus profond: le sentiment magique, comme venu d'ailleurs, de légèreté, avec lequel nous restons après la lecture. Le sentiment de béatitude, comme dit Blanchot, qui n'est autre chose que le paradis vers lequel la littérature tend, si elle est plus qu'un simple "témoignage." Et le récit de Blanchot l'est.

Il n'en est pas moins vrai que, tout en s'esquivant de parler de la magie de la littérature, Derrida déplace la discussion vers le miraculeux du témoignage:

> tout témoignage témoigne par essence du miraculeux et de l'extraordinaire dès lors qu'il doit, par définition, en appeler à l'acte de foi au-delà de toute preuve. . . . La testimonialité, et là où elle partage sa condition avec la fiction littéraire, appartient *a priori* à l'ordre du miraculeux. C'est pourquoi la réflexion sur le témoignage a toujours dans l'histoire privilégié les exemples du miracle. Le miracle est le trait d'union essentiel entre témoignage et fiction. (97-98)

Vers la fin de son analyse, Derrida revient au mot qui a donné le titre de son essai, et qui surgit à plusieurs reprises dans le texte de Blanchot: "demeure." C'est de nouveau une autre voie qu'il prend pour contourner la problématique du temps, et cette fois, du temps dans sa constance ou, dans le lexique de Derrida, dans sa "demeurance:" "ce qui séjourne et se maintient à travers le temps dans une demeure, une maison, des chambres et un Château dont les lieux forment le foyer le plus constant des descriptions et des références" (101). La survivance de Blanchot, sa "demeurance" est due--"peut-être," dit Blanchot--à une injustice sociale: les Russes le laissent s'échapper parce qu'il est "noble," un seigneur du Château. Ce château, souligne Derrida, n'est pas seulement un monument architectural, il est d'abord, "une figure socio-politique," en un sens, le personnage central du récit (108, 101). Il est une métonymie, un palimpseste de

l'histoire même de l'Europe. Arrivé à ce point de la démonstration, Derrida brise pour la première fois le code de l'interprétation froide, et nous parle de la génialité du témoin (c'est-à-dire du narrateur et de l'auteur du récit): "Il y a là un génie du témoin qui nous rappelle que l'acte testimonial est poétique ou n'est pas, dès lors qu'il doit inventer sa langue et se former dans un performatif incommensurable" (109). C'est, à mon avis, l'un des moments les plus puissants de son analyse, et je voudrais m'arrêter un peu plus longtemps sur lui que Derrida ne le fait. Comme dans le cas du "miraculeux," Derrida renverse les catégories et parle d'un génie testimonial et non pas littéraire. Il insiste sur l'exemplarité de "la chose testimoniale," le château. Cette chose est exemplaire, "une figure socio-politique," parce qu'au niveau de l'écriture, elle remplit le rôle figuratif (ou "poétique," dans le sens où Derrida emploie le terme) de métonymie. "Toute la mémoire de la modernité européenne" est convertie, "métonymisée" dans l'image du Château (109). La figure poétique fondée sur un principe de l'analogie (la métonymie: une chose qui *exprime* une autre par un processus de substitution) est ici la marque du "génie" et du "poétique." Pour autant que le poétique est la marque de la littérarité du récit, de ce qu'il fait qu'il soit de la littérature, on peut dire pour le moment que le caractère littéraire de ce texte vient d'une structure de l'analogie ou d'une figure métonymique. Mais on peut dire aussi que la condition de possibilité de ce récit est la conversion de la mémoire en une figure poétique.[13]

Je reviens maintenant à la problématique du temps dans l'analyse de Derrida, que

---

[13]Cette idée est, en fait, l'idée de Lacoue-Labarthe (Voir son analyse dans le sous-chapitre suivant).

je vais lier prochainement à celle de la poéticité. A la page 107, il affirme que le texte de Blanchot témoigne de la "demourance" du narrateur-auteur (donc de Blanchot lui-même) dans le temps de l'événement du récit, du fait que le temps d'"après-coup" "n'aura pas été mesurable." Cette impossibilité de mesurer le temps apparaît dans le texte de Blanchot quand, après avoir échappé à la mort, il essaie de retrouver le sens du réel (et donc du temps et de l'espace). Il ne peut plus insérer le temps dans une chronologie qui offre une commune mesure à tous les instants. Ceux-ci semblent comme "autant de temps hétérogènes. . . . une anachronie de tous les instants" (Derrida 107). Et Derrida conclut avec cette phrase mystérieuse: "La demourance comme anachronie" (107).

Essayons de transposer en un autre langage ce que Derrida dit ici: 1. L'expérience (fût-elle "inéprouvée") de la mort perturbe le sentiment du temps comme continuité ou enchaînement sériel. Le sentiment du temps continu est remplacé par des instants discontinus. 2. Ce qui demeure n'est pas le Temps comme continuité historique, mais comme anachronie, une juxtaposition de temps, un *autre réel.* 3. Derrida insiste sur la signification du "réel" dans le récit: "il ne sait pas 'après combien de temps, il retrouva le sens du réel.' Et donc, peut-être, s'il le retrouva jamais" (104). Derrida lance ici une provocation et refuse de la développer. Que peut-on comprendre si on nous dit de quelqu'un qu'il a perdu (peut-être) le sens du réel? Qu'il vit dans une fiction, qu'il vit dans un temps et espace qui sont ceux de la fiction. On a cependant du mal à accepter cette réponse, car elle voudrait dire que l'origine du récit de Blanchot est situable très précisément, qu'il tire sa possibilité d'une origine spatio-temporelle, or c'est justement du contraire que Derrida essaie de nous convaincre tout au long de son analyse. Ou,

veut-il dire que l'auteur du récit a perdu après cet événement, le sentiment d'identification avec une certaine mémoire historique? C'est plus probable. Dans ce sens, je crois que l'interprétation de Derrida est une polémique dirigée contre les détracteurs de Blanchot, et qu'elle dit que, même si nous n'acceptons pas, avec "naïveté," que ce récit est "vrai,"[14] nous devons convenir, en l'analysant, qu'il exprime, *dans sa forme*, la non-identification avec ladite mémoire historique. Et que, de ce point de vue, il y a eu changement au niveau du personnage-narrateur-auteur Blanchot.

En ce qui me concerne, l'interprétation de Derrida me pose un autre problème: je crois qu'il refuse de tirer toutes les conséquences de ses réflexions sur le temps, d'un côté, et sur la poéticité du texte, de l'autre. Je veux dire que son analyse du temps dans le récit de Blanchot et celle de la poéticité du témoignage restent deux moments disjoints de son livre. Il me semble tentant de rapprocher ces deux moments en tant que *principes:* le refus du temps chronologique est un refus du principe linéaire cause-effet; la poéticité, nous avons vu, est synonyme à un principe de l'analogie. Il me semble que la possibilité de la structure littéraire--l'image du Château, puisque Derrida en parle--est étroitement liée à un sentiment du temps qui défie la continuité. L'image du Château condense *en (un) même temps* tous ces moments: un passé de l'injustice--le seigneur--l'injustice présente, la mort des jeunes paysans tués non loin de là--le nazisme--la fin de l'histoire--Hegel--le manuscrit perdu--Malraux. Autant de choses ou de moments

---

[14]Derrida fait appel pendant son analyse à une lettre qu'il avait reçue de Blanchot où celui-ci confirme l'authenticité et le caractère autobiographique de son récit. Cependant, ce n'est pas la lettre qu'il prendra comme *preuve* définitive du changement opéré dans la biographie politique de Blanchot, mais la structure formelle du récit lui-même.

disjoints qui parlent en une seule image--la littérature même.

Je reviens à l'interprétation de Derrida. Comment est-ce qu'il nous convainc de la validité de sa prémisse de lecture: que la littérature est une conséquence de la mortalité de l'homme, qu'elle est une expression du passage du temps et non de son éternité? Il nous offre une lecture très attentive, de la dernière partie du récit: "'Demeurait cependant, . . . le sentiment de légèreté. . . .'" (118). Demeurait la mémoire, interprète Derrida; l'emploi de l'imparfait, dit-il, et des structures exprimant une indécision, comme "peut-être," ou des expressions "selon le modèle du 'X sans X,'" l'emploi des questions au lieu des structures affirmatives, représentent la *possibilité formelle* ou "la possibilisation" de l'événement (119). Autrement dit: sa fictionnalisation. Derrida trouve l'architexte de cette structure formelle dans la (déjà citée) "scène primitive" de *L'Ecriture du désastre:* "'Vivre sans vivant, comme mourir sans mort: écrire nous renvoie à ces propositions énigmatiques.'" (Derrida 120). Nous avons là, selon Derrida, "la matrice logique et textuelle de tout le corpus, si on peut dire, de Blanchot. . . ." (120). "Structure formelle," "possibilisation," "matrice logique et textuelle:" voilà les formules employées par Derrida pour indiquer une liaison profonde entre une manifestation de surface, au niveau de l'expressibilité du texte, la possibilité de la fiction et la structure interne de la pensée.

Enfin, Derrida cite de nouveau le passage de *L'Instant* qui commence avec "Demeurait cependant," mais cette fois, il en cite aussi la fin: "'libéré de la vie? L'infini qui s'ouvre?'" (120). Voilà donc la liaison entre la littérature et le droit à la mort. Peut-on tirer d'ici la conclusion que la littérature serait pour Derrida--via Blanchot--(ou pour

Blanchot--via Derrida) une structure (paradoxale) qui ouvre vers l'infini? On dirait que oui; mais, quelques lignes plus bas, Derrida infirme de nouveau la conclusion vers laquelle il semblait nous conduire: "Cette légèreté ne libère ni ne soulage de rien, ce n'est . . . ni l'ouverture à l'infini puisque cette passion est sans liberté; et cette mort sans mort une confirmation de la finitude" (120-121). Première chose: l'expérience de la "légèreté"--qui est aussi la possibilité de la fiction, comme Derrida vient de le démontrer--n'est pas ouverture vers l'infini. Cette affirmation est très cohérente avec le refus antérieur de Derrida de concevoir la littérature comme un désir de préserver le temps en un éternel présent. Deuxième chose: la littérature n'est pas ouverture à l'infini, mais elle est confirmation de notre finitude. Et elle est confirmation de notre finitude, puisque cette "passion" (ou cette légèreté, ou la littérature) "est sans liberté." Derrida introduit ici un mot--"liberté"--qui semble à la fois justifié et surprenant dans le contexte: justifié, parce que, pour quiconque dit "légèreté," la résonnance de "liberté" y est plus ou moins incluse. Je me sens léger équivaut à je me sens libre (comme un oiseau). Mais, de nouveau, Derrida va à l'encontre de nos attentes, car il affirme que cette légèreté n'est pas une liberté. Textuellement: "ce n'est ni un salut par la liberté" (120). Si ce n'est pas une "liberté," c'est donc parce que Derrida emploie ce mot en conjonction avec le "salut." Et on peut deviner tout ce que Derrida refuse dans ce mot. Si l'expérience de la légèreté ou de la littérature n'ouvre pas à l'infini, c'est parce qu'elle est une passion au-dehors du salut, donc du religieux, donc de la "subjectivité." Car la liberté est toujours l'expérience d'un "je." En refusant le concept de la littérature comme ouverture vers l'infini ou vers un éternel présent, Derrida refuse le concept de la littérature comme

expérience d'une subjectivité qui se "libère" dans l'annulation de sa finitude. Mais est-ce là aussi la vision de Blanchot? Derrida cite ce passage de *L'Instant* qui semble soutenir sa démonstration: "'Ni bonheur ni malheur. Ni l'absence de crainte et peut-être [encore le peut-être] déjà le pas au-delà.'" (121). Après cette citation, il revient à la structure formelle (présente ici aussi) du *ni-ni*, qu'il compare au *neutre*. "Le neutre, c'est l'expérience ou la passion d'une pensée qui ne peut s'arrêter à aucun des opposés sans pour autant surmonter l'opposition--ni ceci ni cela--ni bonheur ni malheur" (121). Cette logique, à l'oeuvre dans *L'Instant* et dans *L'Ecriture du désastre,* est aussi, comme le laisse entendre la citation de Blanchot, et comme le dit Derrida, la logique du livre *Le Pas au-delà.* C'est "une logique philosophique ou spéculative" qui se déploie sans que rien n'arrive, sans la relève dialectique de l'unité de l'événement. Mais, pour autant que l'événement suppose l'exposition à son arrivée, "la logique du pas au-delà suppose un singulier instant de ma mort *en général. Singulier en général*" (Derrida 122). Derrida revient ainsi à la problématique du singulier-universel, sous la forme, cette fois, du singulier-général. Le récit de Blanchot est singulier et général à la fois: singulier, car il raconte un événement unique arrivé à un "je;" général, car cet événement porte sur quelque chose d'universel, la mort, dont l'expérience pourrait être faite par n'importe quel autre "je." D'ici, son *exemplarité.*

Le référent (le mot de Derrida) du récit ou la personne dont il y est question, est lui-même structuré par le récit. On remarque le nouveau renversement: ce n'est pas un "je" appartenant au réel qui construit le monde fictif du récit; c'est le monde du récit qui construit son "je." La loi du récit est appelée par Derrida "spectrale"--loi qui "excède

l'opposition entre le réel et l'irréel, l'actuel et le virtuel, l'effectif et le fictif" (123). Ce que Derrida dit plus concrètement, c'est que, même si le récit de Blanchot qui se donne comme témoignage de quelque chose qui s'est passé réellement, était un mensonge ou une simple fiction littéraire, on peut l'accepter comme "vrai" si on comprend par "vérité" la "structure constituante" commune aussi bien à la littérature qu'à son autre, la vie. "Ce récit témoigne de ce qui est arrivé une seule fois," (124) de l'unité ou de la singularité de l'expérience d'un sujet, mais il est lisible et exemplaire--*littéraire*, donc--seulement dans la mesure où il pourrait porter le même témoignage même si l'événement n'était pas arrivé *en réalité*. La littérature en tant que lecture susceptible de partage, est donc possible, parce que, "au-delà de la distinction du réel et du phantasmatique," l'expérience dont elle parle "demeure universelle et exemplaire" (125). Derrière la structure du singulier-universel commune à la littérature et à la vie, à la fiction et au témoignage, il y a, comme je l'ai dit, un message de Derrida pour ceux qui lisent Blanchot sans vraiment le lire, pour paraphraser Derrida, mais il y a peut-être aussi, dans le retour de cette catégorie--l'universel--un défi à ceux qui, à partir de concepts derridiens, se croient justifiés à définir la littérature entièrement et uniquement du point de vue de son appartenance à un contexte social et historique.

On peut résumer maintenant toute la logique structurante de la lecture de Derrida: le récit de Blanchot, *L'Instant de ma mort,* la littérature en général, ont en commun avec la vie la structure du singulier-universel ou de l'unicité-exemplarité ou de l'unique-réitérable. Cette structure est aussi la structure du témoignage ou de ce qu'on pourrait appeler un récit non-fictif. Cette structure commune met en question la différence entre

récit fictif et non-fictif, c'est-à-dire présente comme problématique la limite de ce qu'on appelle d'un commun accord "la littérature."

J'ai synthétisé au-dessus ce que Derrida dit d'une manière beaucoup plus élaborée tout au long de son livre. Après avoir explicité cette structure qui le conduit à la conclusion que la littérature est la confirmation de notre finitude, Derrida s'arrête à la fin du récit pour exemplifier sa démonstration. Le récit de Blanchot finit d'une manière abrupte avec la rencontre du narrateur-auteur avec Malraux, après la guerre. Malraux aussi, nous dit-il, a perdu un texte pendant la guerre, des réflexions sur l'art qu'il espérait reconstituer, alors qu'"un manuscrit," le manuscrit de Blanchot volé par les soldats, ne saurait pas être refait. Question de Derrida: "Qu'est-ce donc qu'un manuscrit, si on ne peut pas le reconstituer? C'est justement cela, un texte mortel, un texte en tant qu'il est exposé à une mort sans survivance. . . . c'est ce dont la fin ne se répète même pas . . ." (135). La seule chose disparue "sans reste" dans *L'Instant* est, selon Derrida, le manuscrit. Cette fin borgessienne du récit de Blanchot--le manuscrit associé à l'unicité temporelle de l'écriture, son caractère irrépétable, veut-elle dire, comme Derrida le suggère dans sa lecture, que la vision de la littérature de Blanchot est le symptôme artistique, pour ainsi dire, de la finitude de l'homme et non de son désir d'éternité? Certes, Derrida prend soin, juste avant la fin de son livre, de remarquer comme en passant, très vite, qu'il y a quelque chose qui *reste*: le récit intitulé *L'Instant de ma mort*, qui reste comme "un substitut supplémentaire" (136). Expression qui est une trouvaille très astucieuse, car en tant que "supplémentaire," *L'Instant* n'est pas vraiment un équivalent du manuscrit, car ils ne sont pas identiques. Au niveau de la logique

spéculative, la démonstration de Derrida est sans faille. Il y a quand même une question --ou plusieurs--qui restent: si la littérature n'est pas ouverture vers l'infini et vers un éternel présent, pourquoi l'existence de ce récit en premier lieu? Pourquoi le désir--*insensé*--de Blanchot de *revenir* sur cet événement (autrement) perdu et de l'encrypter dans des lettres, sur des pages et dans un livre merveilleusement inutile? Et *d'où* vient ce désir sinon d'une intériorisation du temps du devenir, de sa transformation lente--cinquante ans--en *affect*,[15] et de son objectivation en éternité? Autrement dit: quelle est l'origine de ce récit sinon *un sujet*?

4.3.2. Lacoue-Labarthe sur *L'Instant de ma mort*[16]

Le point de départ de Lacoue-Labarthe est à-peu-près le même que celui de Derrida: la liaison profonde entre la littérature comme institution, et la tradition chrétienne dont elle provient (il s'agit de l'Occident, évidemment). Cependant, sa conclusion va être différente et elle porte, comme on va le voir, sur la subjectivité de la littérature.

L'Instant est un récit qui "condense en quelques pages une tradition de quelques siècles de littérature." Derrière chaque phrase du récit, Lacoue-Labarthe essaie de trouver une autre phrase qui la précède et qui la pré-inscrit dans un ordre de la littérature

---

[15]Quand il cite la phrase de Blanchot "Demeurait . . . le sentiment de légèreté," Derrida interprète: "Demeurait la mémoire" (118). Lui aussi associe donc "le sentiment" à son intériorisation qui est sa "mémoire." Cioran dit que la mélancolie (la nostalgie pour le "temps perdu") est le temps devenu affectivité (*Le Crépuscule des pensées* 171). On pourrait aussi bien dire: la mémoire est le temps devenu subjectivité.

[16]Vu le caractère oral de son interprétation, je vais mettre les guillemets seulement là où je suis sûre du choix exact de ses mots. Pour le reste, il va de soi qu'il s'agit de sa lecture *telle que je l'ai interprétée à mon tour.*

déjà institué. La phrase qui ouvre le récit de Blanchot est, selon Lacoue-Labarthe, l'incipit de tous les "mémoires," genre "subjectif" par excellence, "l'équivalent d'une littérature dominée par des a prioris chrétiens:" "je me souviens." C'est la phrase-titre du livre de Georges Perec, *Je me souviens*, et c'est la phrase qui marque les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Cette phrase avec laquelle commence la littérature est "*en dernière instance*" (les mots appartiennent à Lacoue-Labarthe, et je les souligne parce que je vais y revenir) "*le genre du sujet.*" Elle est l'énoncée d'un "je" qui "se souvient" et qui, en se souvenant, renvoie à un "il."

Le dédoublement je-il dont Derrida aussi a parlé dans sa démonstration, est sans doute, l'aspect le plus saillant du récit de Blanchot. Mais, à la différence de Derrida, Lacoue-Labarthe approche ce dédoublement par l'intermédiaire d'un vocabulaire proche du genre théâtral. Nous assistons à un dédoublement du "récitant," dit Lacoue-Labarthe, en spectateur et sujet de l'énonciation. Dans le récit de Blanchot, le rapport du "récitant" ("je") au "récité" ("il") est analogue au rapport entre les didascalies et le dialogique au théâtre. Dans le théâtre grec, c'était le choeur qui jouait le rôle tenu par les didascalies plus tard. Le dernier Beckett n'écrivait plus que des didascalies. J'enchaîne ici toute la parenthèse de Lacoue-Labarthe sur le théâtre et les didascalies, parce que je crois--et c'est là mon interprétation--qu'il lit le récit de Blanchot comme une pièce (dans le sens de "morceau") littéraire qui tire son origine d'autres pièces antérieures qui traversent toute l'histoire de la littérature jusqu'à son début grec. L'intérêt particulier de Lacoue-Labarthe pour le théâtre s'ajoute à son interprétation pour souligner tout ce que dans ce récit relève d'un "fond de théâtralité." Il cite la "scène primitive" de *L'Ecriture du*

désastre comme un texte parallèle à caractère autobiographique, mais à la différence de Derrida qui voit dans la scène en question une sorte d'architexte matriciel pour toute la littérature de Blanchot, Lacoue-Labarthe est attiré par la notion même de "scène," qui résume en elle-même, cet aspect théâtral du texte. "Le jeune homme de *L'Instant,*" dit Lacoue-Labarthe, tient la place de l'enfant de la "scène primitive." Nous avons donc affaire à deux "il," à deux scissions du "je" et à deux "scènes" de la littérature. L'interprétation de Lacoue-Labarthe va entièrement dans le sens indiqué par Blanchot dans ladite "scène primitive," qui, en encadrant son texte "autobiographique" par ce syntagme, nous dit que toute "scène" est littéraire et qu'elle renvoie toujours à une autre scène encore plus primitive. Il y a donc toujours le "*risque*" (le mot de Lacoue-Labarthe--Je le souligne pour des raisons auxquelles je vais revenir.) de produire "un effet de fiction" même en racontant le réel. Ici je me permets d'ajouter: peut-être parce qu'on raconte toujours à l'intérieur d'une tradition et à partir de certaines structures préexistantes; et peut-être aussi parce que le fait même de raconter, d'inscrire dans une structure narrative quelque chose de passé, se superpose sur l'acte littéraire par excellence. On assiste donc, par rapport à tout récit, à la mise en place d'une sorte de "mythe." Autrement dit: d'une sorte de "scène" précédée par une autre scène à laquelle elle renvoie. En plus, affirme Lacoue-Labarthe, on remarque aussi une héroïsation du "il" faite par le "je" du récit. L'allusion est ici, sans doute, à la manière dont le "jeune homme" du récit attend l'avènement de la mort, sans panique, calme et avec un détachement digne d'un Clint Eastwood. Mais, cette héroïsation est ambivalente, car le "héros" n'est pas vraiment Maurice Blanchot, mais quelqu'un qui fait déjà partie du

patrimoine littéraire et mythologique.

Nous sommes donc à la scène de la mort. Le jeune homme va à la rencontre de la mort avec le sentiment que "tout était déjà accompli." Ce sont, remarque Lacoue-Labarthe, les derniers mots--"Tout est accompli"--dits par Christ avant son sacrifice, d'après le prophète Isaïe. Mais la "passion" même du Christ est un récit mythique, construit sur un rappel de citations. Et Lacoue-Labarthe donne ici l'exemple d'Eschyle, *Les Perses,* qui commence avec "c'est fini." Nous y avons affaire à "un temps postérieur à la fin des temps," un temps similaire au temps eschatologique chrétien. D'ailleurs, cette scène est doublement inscrite du point de vue temporel: inscrite dans le temps eschatologique chrétien et dans le temps tragique grec. Cette double inscription correspond sans doute à la double appartenance de la scène, selon Lacoue-Labarthe, à la mythologie chrétienne et grecque.

L'interprétation suivante de la scène de la mort donnée par Lacoue-Labarthe, est centrée sur l'analyse étymologique et/ou conceptuelle de plusieurs mots autour desquels est tissé le réseau de significations de ce fragment. Il commence par "légèreté," qu'il associe à "fragilité," à tout ce qui n'est pas stable et ne reste pas en place--menacé de disparition donc. Dans les textes grecs, "le langage est *léger,*" il passe et se dissipe. La légèreté exprime le caractère de "tout ce qui est dégagé du sensible (Platon), à commencer par le corps." Bref, c'est la caractéristique essentielle de *l'âme.* Elle est ainsi "la condition de possibilité du mouvement métaphysique," et sous-tend le motif de l'immortalité de l'âme. Selon Lacoue-Labarthe, ce dégagement a été compris par toute la tradition, par la philosophie, aussi bien que par la mystique, comme une *libération.*

Dans la tradition mystique, cet état est le mieux décrit par la "béatitude," mot d'origine latine qui exprime le bonheur parfait, un état céleste de la fin de tout désir. L'autre mot associé avec cet état de dégagement, et qui est présent dans le récit de Blanchot, est "allégresse," du latin *alacur*, qui signifie "vif" et suggère la joie ou la jubilation et la jouissance. Comme Derrida, Lacoue-Labarthe oppose l'état de béatitude, d'allégresse, au simple état, plus terrestre, d'être "heureux." Mais, si Derrida avait opposé le mot "bonheur" à la béatitude, Lacoue-Labarthe n'associe pas le bonheur seulement à un état sensible; il l'interprète comme une bonne disposition liée à la *chance,* selon l'étymologie "bonne-heure," de bon *augure,* du latin *augurium.* On va voir un peu plus loin comment il lie ce mot qui, à un niveau immédiat, se réfère à un état personnel et sensible, à une disposition *à venir*, une disposition politique du personnage-auteur. Lacoue-Labarthe s'arrête à l'expression "allégresse souveraine" et note, sans préciser l'origine extra-textuelle de son information, que le mot "souveraine" est la seule rature faite par Blanchot pendant l'écriture de son texte, pour remplacer le mot "mortelle." Je ne vais pas rapporter toute la parenthèse de Lacoue-Labarthe sur la signification de la notion de "souveraineté" chez Bataille, d'où Blanchot, dont l'échange culturel et amical avec Bataille est connu, s'inspire. Il suffit de dire que Bataille remplace la notion de "maîtrise" de Hegel par celle de "souveraineté," et de citer dans ce contexte, une phrase de Bataille aimée par Blanchot (qu'il cite dans *L'Ecriture du désastre*): "La souveraineté n'est Rien," phrase qui décrit la souveraineté comme une expérience extatique du néant.

Revenons à *L'Instant*: nous sommes au moment où "le jeune homme" est sur le point d'être fusillé et où, en un "pur détachement de soi" (Lacoue-Labarthe), il éprouve

ce qu'il décrit comme étant "peut-être l'extase" (Blanchot). Ce détachement de soi, caractéristique à toutes les expériences mystiques, cette annulation de la subjectivité, a lieu en un "instant" qui "est un pur vide de temps." Je voudrais m'arrêter un peu à ce point et développer la comparaison entre l'interprétation de Derrida et celle de Lacoue-Labarthe. Derrida parle de deux "je," donc de deux subjectivités impliquées dans cette scène: l'une, qui vit dans le temps "réel," ou plutôt réaliste de quelques secondes, et l'autre appartenant au temps du "phantasme." Lacoue-Labarthe parle d'une seule subjectivité, d'un "soi" qui vit une expérience de la sortie du temps et du soi-même. Derrida affirme que cette expérience n'est pas une "liberté"--pour les raisons auxquelles je ne vais pas revenir. Lacoue-Labarthe parle d'un "détachement" qu'il saurait difficile de ne pas interpréter comme une libération de soi. Il avait d'ailleurs auparavant tracé le cadre de la tradition où "la légèreté" signifiait "libération" et où, il est clair maintenant, qu'il inscrit le récit de Blanchot.

Quelles sont les conséquences de cette expérience du néant pour le personnage et pour l'auteur du récit, selon Lacoue-Labarthe? "Ce texte 'date' la 'conversion' de Blanchot vers la compassion," dit-il. Son salut au dernier moment et la fusillade des jeunes paysans moins chanceux introduisent le sentiment de compassion pour l'humanité souffrante. Lacoue-Labarthe analyse le sentiment de compassion à l'intérieur d'une tradition littéraire et philosophique qui remonte, comme dans les autres instances de son analyse, aux Grecs. La crainte et la pitié sont *les passions* de la tragédie (les passions qui produisent la catharsis); pour Rousseau de *L'Origine de l'inégalité*, la pitié est la première impulsion qui fait de l'homme "naturel"un homme social. Dans le récit de

Blanchot, la compassion a trois conséquences: 1. Le motif de l'humanité "finie" dans la phrase exprimant "le bonheur de n'être pas mortel, ni éternel." 2. Le mouvement de *conversion par la compassion* qui est, dans l'économie du texte, une sorte de "bascule" de celui-ci (le mot de Lacoue-Labarthe). Si jusqu'à ce moment on a assisté à une héroïsation du personnage jusqu'à sa presque divinisation (la comparaison avec le Christ), on assiste maintenant à une sorte de "fatigue de l'état immortel," fatigue qu'on réserve dans la métaphysique seulement à Dieu. 3. L'état de souffrir avec l'humanité souffrante va entraîner dans le récit l'idée d'*amitié*, idée qui a aussi une provenance chrétienne dans le concept d'*agapè*. Ici, Lacoue-Labarthe revient à l'idée de "bascule" du texte et souligne un renversement dans la structure de celui-ci: le sentiment d'agapè est un sentiment descendant consécutif à un sentiment ascendant, le sentiment érotique. L'explication de Lacoue-Labarthe est ici condensée, mais je suppose qu'il se réfère au fait que le sentiment ascendant de jouissance mystique est suivi dans le récit par le sentiment descendant d'amitié et de sympathie avec l'humanité. Cette structure ascendante-descendante ou céleste-terrestre opère au niveau de la configuration du récit un renversement ou une ré-volte. Lacoue-Labarthe trouve une similitude entre un renversement qui tient de la structure formelle du récit et la "révolte" politique ou ce qu'il appelle la "conversion" politique de Blanchot. Aristote appelle le moment de révolte de la tragédie "la péripétie" ou le renversement de situation. C'est le moment où le héros tragique est rejeté dans la commune condition de la mort.

Lacoue-Labarthe part de l'expression de Blanchot "amitié subreptice avec la mort" pour arriver à une relation de profondeur entre l'amitié, la condition mortelle de

l'humanité et une politique à venir de Blanchot. Cette politique dirigée contre l'injustice se trouve esquissée comme possibilité dans l'amitié clandestine avec la mort. Le thème d'une sorte d'initiation y est indirectement présent, comme dans les histoires de conversion des vies célèbres de saints. L'origine latine même du terme "conversion," *convertere*, veut dire "tourner avec et porter son regard vers d'autres choses." La conversion de Blanchot est, selon Lacoue-Labarthe, une conversion à la justice, une "lutte contre la dialectique de la maîtrise et de la servitude de Hegel." Dans cette conversion de la mystique en politique, la justice représente la fin ou le *telos*, mais en tant que "mouvement interne à l'instant extatique." La "fin" n'est donc ni l'au-delà, ni la mort, ni l'éternité, mais la justice. Le dernier mot du récit, "instance"--"ma mort, désormais toujours en instance"--, vient soutenir cette conclusion. En tant qu'instance, la mort est en attente, mais "en instance" est le Jugement Dernier aussi. Lacoue-Labarthe est très laconique à ce point de l'interprétation. Veut-il dire que le Jugement Dernier, qui est une allusion aussi bien à la fin de l'histoire de Hegel, qu'à l'arrivée de la Justice sur terre, thème de l'eschatologie chrétienne, et de ce récit de conversion aussi, veut-il dire que ce "jugement dernier en instance" fait aussi partie du "programme politique" de Blanchot, ici en noyau? Son insistance sur le fait que le moment de la révolte est "souverain," mais qu'il n'aurait pas eu lieu sans le moment extatique, semble dire que oui.

Je reviens maintenant à deux affirmations de Lacoue-Labarthe qui m'avaient semblé importantes, mais dont j'ai ajourné la discussion: 1. "La littérature est, *en dernière instance*, le genre du sujet;" et 2. "Il y a toujours *le risque* de produire un effet

de fiction même en racontant le réel." La manière dont ces propositions sont formulées est aussi importante que ce qu'elles disent, car elle cache des débats auxquels Lacoue-Labarthe fait seulement allusion (ici-même et dans un autre contexte dont je vais bientôt parler).

1. "En dernière instance," c'est-à-dire *malgré* ce que d'autres puissent en dire, et malgré le fait que Blanchot même, l'auteur de ce récit, a lutté sur le front théorique et sur le front littéraire, pour ainsi dire, contre "le mythe du moi," contre le Sujet comme continuation de la croyance en l'Un, etc. 2. Cette phrase qui lie la fiction au réel par le truchement du verbe "raconter" nous renvoie indirectement à l'interprétation de Derrida de la littérature et du témoignage. Seulement, le verbe "raconter" manque chez Derrida, et c'est autour de ce verbe (ou du nom correspondant, "conte" ou récit) que la différence entre les deux interprétations se joue. Car ce que la phrase de Lacoue-Labarthe nous dit, c'est que c'est le fait de raconter qui structure quelque chose de "réel" ou de "non-réel" en quelque chose qui ressemble à une fiction. Autrement dit: le fait que Blanchot raconte cet événement, fût-il vrai ou non, fait de lui une fiction.

On peut donc dire en conclusion que les interprétations de Derrida et de Lacoue-Labarthe de *L'Instant de ma mort*, qui transcendent toutes les deux le cas particulier de ce récit pour trouver une structure générale de la littérature, finissent par donner des réponses différentes: si pour Derrida, le récit de Blanchot n'est pas le récit d'*un* sujet, pour Lacoue-Labarthe, ce récit, comme tout récit, est marqué dès la première ligne par la subjectivité; si pour Derrida, le réel et la fiction ont la même structure (la structure du singulier-universel), pour Lacoue-Labarthe, le récit imprime au réel la structure de la

narration qui est celle de la mémoire subjective.

CHAPITRE 5
L'OEUVRE ET LE POLITIQUE

5.1 Communisme ou communauté?

Le fait que, dans son analyse du récit de Blanchot, Derrida refuse d'accepter la subjectivité et le désir d'éternité comme les conditions de possibilité du récit est important non seulement au niveau de la perspective esthétique, mais aussi--et surtout--dans le contexte d'une discussion de la relation esthétique-politique chez Blanchot. Derrida insiste sur ce qu'il appelle "la demourance comme anachronie," c'est-à-dire sur le fait que ce qui demeure à la fin du récit n'est ni le temps comme éternité ni le temps comme continuité historique, mais une juxtaposition de temps. L'auteur du récit, dit-il indirectement, a perdu après cet événement, le sentiment d'identification avec le temps comme réservoir qui conserve le passé, donc avec une certaine mémoire historique. Je disais dans le chapitre précédent que, dans ce sens, l'interprétation de Derrida est une polémique dirigée contre les détracteurs de Blanchot, et qu'elle dit que, même si nous n'acceptons pas, avec "naïveté," que ce récit est "vrai," nous devons convenir, en l'analysant, qu'il exprime, *dans sa forme*, la non-identification avec ladite mémoire historique.

L'idée de Derrida est très claire: quoi qu'on dise, Blanchot a changé après (ou plutôt durant) la guerre, et cela non pas parce que lui, Blanchot, le dit, mais parce que la structure formelle même de ses écrits le prouve. Nous allons voir dans ce chapitre que la

préoccupation commune aux deux époques de la vie politique de Blanchot (d'avant et d'après la guerre), est le nationalisme (et tout le cortège de significations qui se cachent derrière ce mot: mémoire historique avec laquelle le sujet s'identifie, communauté immanente fondée sur une origine commune). La lutte de Blanchot d'après la guerre contre tout ce qui relève de l'unité et de la totalité, n'est en fait qu'une lutte contre tous les mythes de l'origine dont se nourrit le nationalisme, mais déployée au niveau de la logique spéculative.

L'autre interprétation de *L'Instant de ma mort* dont j'ai parlé dans le chapitre précédent, et qui appartient à Lacoue-Labarthe, contient aussi un glissement de l'oeuvre au politique, mais, si l'analogie trouvée par Derrida est temps historique-subjectivité-écriture, Lacoue-Labarthe place le changement des convictions politiques de Blanchot dans un registre social. La *conversion* de Blanchot à la justice sociale suit une expérience qu'il a survécu parce que, aux yeux des soldats, il était *noble*, alors que les paysans ont été tués. Les conséquences de cette expérience pour la biographie politique de Blanchot, telles qu'elles ont été interprétées par Derrida et Lacoue-Labarthe, représentent en même temps les deux thèmes majeurs de '68, du moins pour ce qui est de la participation de Blanchot et de ses amis au mouvement: *contre* le nationalisme et *pour* la justice sociale.

Je résume le trajet politique de Blanchot: nationaliste de droite dans sa jeunesse, Blanchot subit un changement profond vers la fin de la guerre, quand il commence à sympathiser avec la gauche. Si Blanchot a toujours gardé ses distances vis-à-vis du Parti Communiste Français, son rapprochement d'un mouvement qu'on peut appeler

"communiste"--mais avec toutes les nuances et connotations que ce terme a pour lui, comme nous allons le voir--est de plus en plus prononcé, pour culminer en '68, quand on le trouve, aux côtés de ses amis, Marguerite Duras, Dionys Mascolo et Robert Antelme, parmi les membres du célèbre Comité d'action écrivains-étudiants.

Et puisque les participants à cette action communautaire ont voulu préserver le caractère essentiellement collectif, donc anonyme, de leur geste, les légendes et les mythes n'ont pas tardé à naître. Aujourd'hui, après une ironique commémoration de "vingt-ans-après" la Révolution, nous disposons des "documents" qui nomment les auteurs des tracts de '68, et placent le mouvement dans le cours indifférent de l'histoire.

En mars 1998, la revue *Lignes* a publié un impressionnant dossier "Dionys Mascolo," où on retrouve tous les textes du Comité avec les signatures des auteurs, et où on peut lire aussi le non moins célèbre Manifeste des 121 qui date de 1960. La revue confirme les rumeurs sur la "touche" majeure de Blanchot dans la rédaction du Manifeste: le titre, "Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie" et certaines des phrases les plus mémorables, comme "Le refus de servir est un devoir [au lieu de "droit"] sacré," appartiennent à Blanchot.

Les articles de Blanchot de '68 sont importants aussi parce qu'en tant que fragments d'une multitudes de gestes révolutionnaires très éclectiques, dont le seul trait commun est leur caractère protestataire, nous aident à comprendre de quelle nature était la protestation de Blanchot en particulier. L'essence même du mouvement--le communisme--est moins liée, du moins aux yeux de Blanchot et de ses amis, à une idéologie, qu'à une vue spécifique de la communauté, qui met en question la

signification même du terme "communisme."

Parmi les textes de '68 il y en a un qui définit plus clairement la position de Blanchot: une lettre à un représentant de la radiotélévision yougoslave dont un fragment est reproduit dans un autre article de *Comité.* La lettre en question circonscrit le cadre de la protestation au régime gaulliste. "Ce régime, pour nous intellectuels communistes, représente ce qu'il y a de pire: depuis dix ans, il nous impose un état de mort politique, supprimant toute vie politique réelle, n'ayant d'autre visée qu'un nationalisme aberrant, le réveillant non seulement en France, mais en Allemagne. . . ." (129). Et voilà le fragment repris par *Comité:*

> Mais ce qu'il faut rappeler à nos amis de l'Est, c'est que s'il [le mouvement de '68--D.H.] constitue un mouvement global de protestation de la société bourgeoise, c'est en premier lieu la rupture avec le pouvoir et la société gaullistes qu'il affirme d'une manière éclatante. . . . De là aussi qu'un de ses premiers caractères soit d'être *antinationaliste,* renouant avec la politique *internationaliste,* malheureusement méconnue depuis des décennies par les partis communistes traditionnels. (Je souligne--130)

Voilà que la soit-disante continuation de la pensée politique de Blanchot d'une extrême ou d'un extrémisme à l'autre est en un sens vraie, mais non pas parce que le communisme serait "l'autre extrême" du fascisme, comme les détracteurs de Blanchot le croient, mais parce que la préoccupation commune aux deux époques de la vie politique de Blanchot, est le nationalisme. C'est autour de cette préoccupation qu'une bonne partie de sa pensée philosophique est tissée; la lutte contre tout ce qui relève de l'unité et de la totalité, n'est qu'une variante de la même lutte contre le nationalisme, et l'énergie qu'il y a mise n'aurait pas existé s'il n'avait pas subi lui-même la tentation du nationalisme dans sa jeunesse.

Pour ce qui est du communisme, de tous les textes de '68 on peut tirer la conclusion que celui-ci est pour Blanchot soit lié à une communauté de pensée,[1] soit plus ou moins synonyme du mouvement idéologique qu'on désigne d'habitude par ce terme. Ces deux définitions du communisme ne sont pas du tout interchangeables, en fait elles peuvent se heurter, ce qui est la meilleure preuve que le communisme n'a jamais été une affaire résolue pour Blanchot. Les livres de sa dernière période, *La Communauté inavouable* et *Les Intellectuels en question,* l'affirment d'ailleurs. Mais ils affirment aussi une dernière rupture dans le fil de cette pensée, la rupture avec le communisme comme idéologie de classe et comme pratique sociale.

Le texte *Les Intellectuels en question* me semble l'un des plus directs et des plus explicites que Blanchot ait écrits. Dès la première ligne nous lisons que ce texte est une réponse à une tendance aujourd'hui généralisée parmi les intellectuels, présente dans un texte de Lyotard que Blanchot cite ici, "Tombeau de l'intellectuel," de "s'enterrer" d'une manière déclamatoire, portant ainsi indirectement secours à ceux qui, conscients de leur potentielle force subversive, identifient en eux "l'ennemi."

Ce texte de Blanchot est important parce qu'il met en question le travail de déconstruction de la raison qui s'est poursuivi en Occident après la deuxième guerre et

---

[1]En 1993 Mascolo publie *A la recherche d'un communisme de pensée*, précédé par un "Pré-Texte" de Blanchot, *Pour l'amitié,* texte republié sous forme de livre trois ans plus tard. Mais déjà en 1983 Blanchot parlait dans *La Communuaté inavouable* d'une "communauté littéraire" dont il attribue le pressentiment aux surréalistes et surtout à son ami, Bataille. Cette communauté, aussi difficile à définir que l'amitié, exprimée par le rapport à un être inconnu, est présente d'une manière symptomatique dans l'anonymat du livre, anonymat appelé par Bataille "la communauté négative" (cf. *CI* 45).

auquel il a largement contribué. La raison s'est accomplie en Occident en tant que Déraison (l'irrationnel mythique, fondement du fascisme), dit Blanchot, ce qui a poussé l'intellectuel à prendre, par la suite, ses distances vis-à-vis d'une raison coupable, et à accepter la responsabilité de cette culpabilité en mettant en scène ses propres funérailles. Ce que Blanchot refuse, justement, de faire.

L'argumentation de son refus, qui fait la matière de tout le texte, est ouverte par le questionnement du terme même d'"intellectuel." Qu'est-ce que cela veut dire? "C'est une part de nous-mêmes qui, non seulement nous détourne momentanément de notre tâche, mais nous retourne vers ce qui se fait dans le monde pour juger et apprécier ce qui s'y fait" (12). Ce que "l'intellectuel" a en propre est d'être spécialiste de l'intelligence, "spécialiste de la non-spécialité," dit Blanchot avec une formule adroite, et de subordonner cette spécialité à sa qualité de citoyen. En cela, il accomplit un "sacrifice," car il sacrifie ce qu'il a en propre, son espace de solitude, à la vie publique, pour une cause dont la justesse ne lui est même pas une certitude. L'intellectuel, pris entre deux exigences, entre sa "tâche" profonde, au-delà du monde, et le devoir envers autrui, est le dernier héros, "un héros de notre temps," pour ainsi dire. Cette qualité héroïque que Blanchot contourne sans la nommer telle quelle, est importante à retenir, car elle se lie à la question centrale qu'il pose, et qui est la suivante: "d'où lui vient ce pouvoir qu'il se donne afin de juger tumultueusement des choses sur lesquelles, en principe, il se décide sans plus de savoir que le plus humble citoyen?" (16).

Blanchot cherche la réponse sur deux plans: par rapport à lui-même, l'intellectuel, étant celui qui cherche le Vrai et le Juste, ne peut se désintéresser de tout

ce qui touche à la justice. Les choses se compliquent si on juge de sa situation à l'intérieur de la société, où sa position privilégiée ne peut être justifiée que par rapport à quelque chose qui transcend la société. "Il n'y a pas de spécialité où l'on réussisse sans que cette réussite ne mette en cause un pouvoir de comprendre et de réussir qui relève de *l'universel*" (16--je souligne). L'autorité de tel ou tel intellectuel est fondée sur cette reconnaissance qui fait de lui une incarnation de l'universel.

L'origine historique où le poids de la parole intellectuelle commence à être ressenti est la fin du siècle dernier, pendant l'Affaire Dreyfus, quand "les intellectuels se reconnurent comme tels" dans la défense d'un juif innocent. C'est à partir de ce moment qu'on peut parler d'un *"universalisme individualiste"* (l'expression de Blanchot) où une collectivité humaine se rallie pour défendre les droits d'un autre individu, humanisme qui, sous des formes différentes, survit jusqu'aujourd'hui (18).

Dans sa critique des anti-dreyfusards, Blanchot individualise Brunetière qui aurait récusé une idée universelle du juste et de l'injuste, en invoquant la nécessité d'une "justice militaire" qui devait prendre le dessus en l'occurence. Contre cette relativisation de la notion de justice, Blanchot s'érige en lui opposant une justice pure et simple, la "justice en soi" (19). Cette position peut paraître déconcertante pour les partisans infléchissables de la déconstruction qui, en transformant un mouvement d'analyse intellectuelle en un champ de bataille contre quelque chose qu'on appelle vaguement "la tradition," voient le plus souvent en Blanchot le porte-parole d'un ambigu "ni...ni," qui finit dans le vide de sens. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, que Derrida même a ressenti le besoin dans *Spectres de Marx* (1993), de faire quelques mises au point, parmi

lesquelles, la plus importante, l'idée de l'indéconstructibilité de la justice. En d'autres mots: la nécessité de reconnaître une "justice en soi" au nom de laquelle une séparation entre "juste" et "injuste" s'impose, et de préserver le caractère ... disons, "universel" de la justice.

Plus exactement, Blanchot oppose la "justice en soi" à une Justice messianique, à une Justice absolue qui serait à venir. Et c'est sur ce point qu'un certain "procès" des intellectuels est fait par Blanchot, car c'est au nom de cette justice à venir, qu'ils ont accepté trop souvent l'injustice présente, au nom d'un Bien de la fin des temps, un mal quotidien. Ici, Blanchot nomme les procès de Moscou.

Il faut dire que, même si Blanchot ne s'est jamais laissé aveuglé par l'idéal de la Justice prolétarienne au nom de laquelle des millions d'innocents ont été sacrifiés, il a été présent, comme nous l'avons vu, aussi bien physiquement que par ses écrits, dans les manifestations majeures de son temps qui militaient, entre autres, pour la justice de classe. Or, voilà que, toujours dans les pages consacrées à la célèbre Affaire, il raconte comment le premier Juif qui s'y est impliqué, l'a fait non pas pour se solidariser avec Dreyfus, mais pour dire que c'était une affaire entre les riches. Et Blanchot commente: "Toujours la justice de classe. D'où l'on peut conclure qu'il faut peut-être des intellectuels pour en revenir à l'idée simple de justice, une justice abstraite et formelle autant que peut l'être l'idée d'homme en général" (33). Cette "justice abstraite et formelle," qui existe selon Blanchot dans le judaïsme, où "l'exigence rationnelle [est] inséparable de la conscience morale " (40), est une idée qui vient très probablement--comme d'ailleurs d'autres idées de ce livre de Blanchot--de *La Trahison des clercs*

(édition originale 1927), de Julien Benda .

Ecrit à une époque où le jeune Blanchot publiait à *Combat*, *L'Insurgé* et à d'autres revues de droite, *La Trahison des clercs* critique violemment aussi bien le nationalisme et l'antidémocratisme de ces publications, que la "trahison" venue de la gauche. C'est plus qu'ironique que cinquante ans plus tard, après que le livre de Benda eût connu une reconnaissance qu'il méritait pleinement, l'une des voix mêmes de ces journaux lui reconnaît indirectement la portée. En effet, dans *Les Intellectuels en question,* Blanchot, sans pour autant citer Benda, fait plusieurs affirmations qui s'inscrivent dans la lignée de la pensée politique ouverte par celui-ci.

Pour comprendre l'importance de ces affirmations, il faut commencer par préciser la signification du mot "clercs" chez Benda. Dans la préface à l'édition de 1946, il le définit comme "les hommes dont la fonction est de défendre les valeurs éternelles et désintéressées, comme la justice et la raison . . ." (41). Le choix du mot "clercs" n'est pas arbitraire pour Benda, car il est censé souligner la tâche des intellectuels (des "clercs") de ne répondre qu'aux principes qui sont éternels et universellement valables. Ces principes sont, selon Benda, la justice et la raison (dans certains contextes il leur ajoute la vérité). C'est donc le caractère éternel, de réalité qui transcend les situations historiques particulières, qui pousse Benda à choisir un mot appartenant à un vocabulaire religieux. Le "clerc" est celui qui agit en vertu de son dévouement à une réalité transcendante supérieure, et qui refuse de se soumettre aux intérêts pratiques d'ici-bas.

L'analyse de Benda est souvent injuste envers certains auteurs français qu'il critique avec une violence ayant de justification seulement dans son idiosyncrasie pour

toute philosophie qui exalte si peu que ce soit l'irrationnel et "le dynamisme."[2] Cependant, on trouve chez lui l'une des idées majeures de Blanchot, l'idée que si certains écrivains ont si souvent trahi les idées démocratiques de la justice et de la raison, c'est parce qu'ils ont vu dans la démocratie une ennemie de la création. Ceci non pas dans le sens que la démocratie n'offrait pas le cadre formel pour la floraison des productions artistiques--tout au contraire--, mais dans le sens que la démocratie a comme fondement la raison et la morale politique, et la raison a un caractère essentiellement *non-créateur*. La raison "est un principe de critique et de compréhension, alors que la puissance de création appartient indéniablement à l'irrationnel" (100). L'association de la puissance de création à une force irrationnelle, élémentaire, est plus ou moins l'idée de Heidegger de *L'Origine de l'oeuvre d'art* et des oeuvres du premier Blanchot.[3] Ce partage de l'irrationnel du côté de la création, et de la raison du côté de la démocratie, est exprimé par Bataille, comme nous l'avons vu, sous la forme de la dichotomie sacré-profane. La démocratie est stérile, plate, non-héroïque, et en dernière instance,

---

[2]Par "dynamisme" Benda comprend toute philosophie qui s'oppose à une vision de la raison séreine et stable.

[3]Cette association apparaît sans doute chez beaucoup d'autres écrivains (J'en ai brièvement parlé dans le chapitre "L'oeuvre et le mythe.") et mouvements littéraires (pour ne nommer que le surréalisme), mais je me réfère ici strictement à cette vision de la création et à ses conséquences quand elle est confrontée à son "autre" (la réalité prosaïque, le caractère stéréotype et rationnalisant de l'espace politique dans l'ère contemporaine des démocraties). Certes, cette opposition peut et a été traitée sous multiples perspectives: chez Heidegger, par exemple, il ne s'agit jamais de la "démocratie" *per se*, mais de l'essence de la modernité en tant qu'ère de la technologie. Mais au plus profond, il s'agit toujours de l'opposition entre une réalité *poétique* et sacrée à la fois (exprimée chez le philosophe allemand par la métaphore de la terre), et, de l'autre côté, d'une réalité *politique* désacralisée.

régulatrice. Elle donne la mesure commune à toute la société, alors que l'esprit créateur est hanté par la dé-mesure, il déteste l'ordre stable de la démocratie, qu'il voudrait renverser et refaire selon les rapports idéaux de son imagination. La fascination pour l'irrationnel, présente sous différents aspects au XXe siècle, et qui est, à la lumière de l'explication précédente, une sorte de vengeance de celui-ci contre la rationnalité démocratique, est aussi l'explication donnée par Blanchot au fascisme, qui a marqué le triomphe de l'irrationnel dans l'espace du politique:[4]

> Qu'est-ce qui attire dans le fascisme? La réponse sera brève: l'irrationnel, le pouvoir du spectacle et une résurgence bâtarde de certaines formes de sacré: autrement dit, le besoin d'une société qui voudrait à nouveau s'ouvrir aux mythes; ce qui semble manquer cruellement aux régimes démocratiques. . . . (*Les Intellectuels...* 49)

Le numéro 32 de la revue *Lignes* publie une enquête où plusieurs personnalités de l'espace culturel français actuel sont invitées à donner une définition de "l'intellectuel." L'intervention de Derrida me semble plus significative, car on y retrouve la même division que chez Blanchot entre une part de nous-mêmes qui serait "responsable"--responsable pour autant qu'elle fonctionne dans un cadre social où elle a des responsabilités--et une part "irresponsable" (Derrida)--*profonde*, dit Blanchot--, la part qui écrit, lit, pense, enseigne (60).[5]

---

[4]Dans *La Fiction du politique*, Lacoue-Labarthe analyse ce triomphe en avançant le concept de national-esthétisme. Ce n'est pas par hasard qu'il dédie ce livre à Blanchot (dans la version française).

[5]Cette dichotomie a été analysée aussi par Roland Barthes dans un texte paru pour la première fois en 1960, "Écrivains et écrivants," où ces deux autorités du langage représentent aussi deux visions du langage: une vision de la parole intransitive (la parole littéraire, qui transforme "le *pourquoi* du monde en un *comment écrire*") et une vision de la parole transitive (148). Pour les "écrivants" (la part "responsable" en nous, comme dit Blanchot), le langage a une "fin:" "témoigner, expliquer, enseigner," il est donc réduit à

Comme Blanchot, Derrida appelle la part responsable en nous "l'intellectuel," et, toujours comme lui, croit que la réalisation d'une "communauté civique" (59) de nous avec nous-mêmes est une impossibilité. Seulement, Derrida prend le problème de l'autre côté que Blanchot: mettant l'accent sur l'exigence de responsabilité comme pression que la société exerce sur nous--qui, par cette exigence, définit du coup, ce qu'/qui est l'intellectuel: l'écrivain, l'artiste, l'enseignant, tous ceux qui savent *maîtriser* la parole--, il examine le concept d'intellectuel en tant que rôle assigné par la société et, comme tel, contraignant (Derrida n'emploie pas le mot, mais on le sous-entend). Il y a sans doute, dans cette attitude, une certaine fatigue de "l'institution"-Derrida, convoquée trop souvent, peut-être, à répondre pendant ces dernières années. Mais, il y a plus que cela. Derrida évoque, lui aussi, les noms des "écrivains-engagés" (son expression) dans l'histoire culturelle et politique de la France: Voltaire, Zola, Sartre. Une première remarque: Derrida emploie l'expression "écrivains-engagés" non pas dans le sens consacré dans les annés soixante, d'écrivain marxiste ou communiste, mais dans le sens donné par Blanchot au mot "intellectuel," c'est-à-dire l'écrivain (pour nous tenir au représentant emblématique de la série) qui se sent responsable pour les débats politiques majeurs de la société, et qui, investi (*par la société*, souligne Derrida) avec une autorité

---

un instrument de communication (151). Pour les "écrivains," le réel est toujours un prétexte, que la parole n'a pas pour tâche d'expliquer, mais d'interroger d'une manière ambiguë. Je cite cette définition de l'écrivain parce qu'elle aurait pû être écrite par Blanchot: "l'écrivain est le seul, par définition, à perdre sa propre structure et celle du monde dans la structure de la parole" (149). Comme pour Blanchot et pour Derrida, les deux types de parole (institutionnalisées dans les deux figures mentionnées), n'existent que rarement séparés dans le monde contemporain (Voir "Ecrivains et écrivants" dans *Essais critiques*, pp. 147-154).

qui l'érige au-dessus des autres, emploie cette autorité pour la cause d'autrui.

Que le concept d'intellectuel ne représente pas une valeur *naturelle*, donnée une fois pour toutes, semble être l'idée et de Derrida et de Blanchot, mais ils n'en tirent pas les mêmes conséquences. Incarnation du dernier refuge de l'universel (pour Blanchot), du religieux (pour Derrida), l'intellectuel est, aujourd'hui encore, une autorité laïque investie avec une "mission" qui déguise sa substitution à l'ancienne autorité religieuse, le prêtre. Prenant ses distances vis-à-vis du rôle d'"intellectuel," c'est contre cette "investiture" que Derrida se prononce. En revanche, tout en admettant que l'autorité dont l'intellectuel jouit n'est pas quelque chose qui doit "aller de soi," Blanchot se situe du côté de l'exigence de responsabilité envers autrui. C'est dans ce texte, si *responsable*, que Blanchot se "trahit:" romantique jusqu'au bout, dans l'éloge qu'il fait au "sacrifice" (même s'il met le mot entre guillemets) de l'intellectuel en relation avec l'autre. Mais peut-être que l'exigence éthique, comme celle d'écriture, ne peut habiter que sur un terrain romantique, toujours dangereux, parce qu'excessif. C'est pourquoi il n'y a que celui qui est virtuellement dans l'erreur, qui vive profondément avec cette exigence. Qui parle publiquement, risque beaucoup, et il risque d'abord de se tromper. Blanchot a assumé ce risque plus d'une fois; il a donné aussi sa part à l'erreur, mais a toujours aspiré vers le vrai, c'est-à-dire le juste.

5.2 Le sacré (à partir de Bataille)

Nous avons vu dans la discussion du livre de Benda que c'est à partir de l'opposition entre le fondement irrationnel ou mythique de l'acte créateur et la rationnalité des sociétés démocratiques que Blanchot va interroger le mythe et va faire la

critique de toute société qui voudrait refaire une unité mythique et, en cela, faire "oeuvre." C'est donc dans le sens d'une séparation entre le domaine de l'esthétique et celui du politique et surtout dans le sens d'un refus de fonder la communauté sur le mythe de l'origine qui habite les rêves des poètes, qu'on devrait comprendre le concept du "désoeuvrement" sur le plan politique (et c'est en ce sens qu'il a été compris par Jean-Luc Nancy dans son livre *La Communauté désoeuvrée*, auquel je me référerai un peu plus loin).

Dans les pages suivantes, je vais continuer cette discussion en faisant appel à une reformulation de l'opposition irrationnel mythique/rationnalisation démocratique, telle qu'elle a été faite par Georges Bataille. Nous allons voir que le premier terme de cette opposition correspond à ce que Bataille appelle "sacré," et qu'une compréhension de la pensée de Blanchot autour de cette question est impossible sans une lecture préalable des écrits de Bataille, qui interprète la démocratisation croissante des nations européennes comme une transformation quasi-totale de ces sociétés en réalités profanes.

J'ai déjà mentionné dans le troisième chapitre que la pensée du sacré, présente surtout dans *L'Espace littéraire*, est intimement liée à l'héritage hölderlinien et heideggérien. Dans ce chapitre, je vais parler du sacré exclusivement à partir de Bataille. On sait que l'amitié profonde entre Blanchot et Bataille a créé une sorte de consanguinité spirituelle dont le résultat fut qu'il est presqu'impossible aujourd'hui de dire avec certitude à qui appartiennent "de droit" certains concepts présents chez les deux.[6]

---

[6]Ainsi, l'expression "l'autre nuit," présente dans les écrits de Blanchot, est peut-être à l'origine de Bataille, qui l'emploie, sous l'influence de la mystique de Saint-Jean de la Croix, avant Blanchot, dans *L'Expérience intérieure* (1943) et plus tard, dans

On peut cependant avancer que la pensée du sacré est plus à l'oeuvre dans les écrits de Bataille, ou, du moins, qu'elle y est plus explicite. Ses textes sur le sacré dont je vais me servir ici nous feront comprendre non seulement l'affinité de deux des personnalités les plus grandes de ce siècle; ils nous aideront, de plus, à comprendre Blanchot lui-même, qui, plus abscons, reste parfois difficile à saisir. Les textes de Bataille sur le sacré que j'ai convoqués ici sont tous tirés de ses *Oeuvres Complètes*: "La pratique de la joie devant la mort" (*OC*, vol.1, pp. 552-563), "Le sacré" (558-559), "[La notion de dépense.]" (*OC*, vol.2, pp. 153-155), "La royauté de l'Europe classique" (222-232), "Le sacrifice, la fête et les principes du monde sacré" (*OC*, vol.7, pp. 307-319), "Le dualisme et la morale (324-330),"[7] "Schéma d'une histoire des religions (406-442),"[8] "Le sacré au XXe siècle" (OC, vol.8, pp. 187-190). Il va sans dire qu'il y a beaucoup d'autres textes qu'on pourrait ajouter, mais j'ai limité mon choix aux textes où le sacré est *le* ou l'un des concepts essentiels; il y en a cependant d'autres, comme des pages entières de *La Souveraineté* (*OC*, vol.8, pp. 245-453), qui, même si centrées sur la notion de souveraineté, y pourraient être incluses. Je reviendrai à cette oeuvre, très importante, dans la discussion sur le fascisme.

L'Impossible (1962). Blanchot parle de l'autre nuit dans le chapitre "Le Regard d'Orphée" de *L'Espace littéraire*, chapitre dont il affirme que c'est *le centre* du livre. Dans ces pages, l'autre nuit est l'espace où Orphée, franchissant le seuil, se détourne pour regarder Eurydice. C'est l'espace de la transgression, et donc, de l'initiation à l'inconnu, à ce qui, ne se laissant pas voir, disparaît au moment même où le regard--la main dans l'acte d'écrire--croit s'en emparer.

[7]Les deux derniers textes font partie d'une *Théorie de la religion.*

[8]Conférence prononcée le 26 et le 27 février 1948.

Pour commencer, il faut dissiper une ambiguïté sur la notion du sacré qui dans l'usage commun est liée à toute pratique religieuse. Pour Bataille et Blanchot, comme d'ailleurs en général pour les historiens de la religion, le "sacré" est un attribut d'un domaine séparé et inviolable, et s'il se confond avec le religieux c'est seulement dans la mesure où l'on parle de la religion à ses commencements, et surtout dans la mesure où la religion n'est pas encore synonyme d'un système de lois morales. Dans son "Schéma d'une histoire des religions," Bataille se réfère aux trois grandes religions morales de l'humanité: le christianisme, l'islamisme et le boudhisme, et affirme, avec raison, sans doute, que le dernier est le moins "moral" des trois, et à la fois, le plus proche du mysticisme chrétien qui a représenté une hérésie au sein de l'Eglise. Je n'insiste pas sur les différences entre le mysticisme catholique et le boudhisme dont parle Bataille; ce qui intéresse ici c'est que leur point commun est, selon Bataille, la quête du néant ou l'identification finale du sujet au Néant.

Cette expérience d'annulation de la subjectivité en une sorte d'extase mystique a été décrite par Bataille dans *L'Expérience intérieure*. En tant qu'expérience de la participation à l'existence soustraite à l'utilité, l'expérience mystique ou extatique relève du sacré. Pour autant que le sacré est pour Bataille l'attribut d'un monde où l'existence n'est pas soumise à l'utilité ou au travail, cette vision du sacré est, du moins dans ses coordonnées essentielles, similaire à celle de Heidegger, dont le refus de la technologie ou de l'utilitarisme occidental porte les mêmes racines. Ce qui les sépare est la vision plus ancrée historiquement de Bataille, dont les textes ressemblent parfois à ceux d'un anthropologue. En effet, Bataille a essayé de fonder ses théories sur le sacré, la dépense

et la souveraineté sur les découvertes les plus récentes de son temps de l'anthropologie et de l'histoire des religions. Il est significatif d'ailleurs que deux de ses interlocuteurs après sa conférence "Schéma d'une histoire des religions" sont Durand et Eliade.[9]

Les textes de Bataille que j'ai mentionnés ci-dessus parlent du sacré soit comme d'une expérience extatique qui détruit le monde de la quotidienneté, soit comme d'une expérience religieuse de "l'homme primitif." "Le dualisme et la morale" et "Schéma d'une histoire des religions" sont les textes auxquels je vais me référer dans ce quis suit.

Dans "Le dualisme et la morale" Bataille fait une séparation entre, d'un côté, ce qu'il appelle "le dualisme," et de l'autre côté, le sacré. Cette distinction apparaît parfois chez Blanchot aussi, mais d'une manière plus obscure, surtout dans certains textes de *L'Entretien infini*, où il invoque la nécessité du renversement de la métaphysique occidentale. Il n'y a pas de doute que la "métaphysique" que Blanchot a en vue est celle du "dualisme" tel que Bataille le décrit dans ce texte. Quel est ce dualisme donc? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de suivre de plus près la pensée de Bataille. La pensée dualiste, dit Bataille, apparaît historiquement au moment où on peut parler de l'apparition d'une *conscience humaine* qui sépare la réalité en réalité sacrée et profane. Cette séparation est à la fois le moment de l'apparition de *la morale* qui fait possible le monde profane. La morale est nécessaire pour régler les rapports humains qui dans le monde d'avant la séparation sont guidés par la violence et le sacrifice. Le sacrifice est,

---

[9]Le texte qui est très probablement un procès-verbal de la Conférence, ne donne pas les prénoms de ces interlocuteurs, mais il est presque certain qu'il s'agit de l'anthropologue Gilbert Durand et de l'historien des religions, Mircea Eliade.

selon Bataille--et les historiens de la religion le confirment--, une coutume universelle spécifique au stade "pré-civilisé" de l'homme. La loi morale vient condamner le sacrifice et la violence primitives, introduit de l'ordre dans le monde, et du coup, détruit *l'immédiateté* dans laquelle l'homme vivait jusqu'alors.[10] Par la notion d'*immédiateté* ou d'*immanence*, Bataille comprend l'état de l'humanité qui n'était pas complètement séparée de l'état animal, dans le sens qu'il n'y avait pas encore de conscience humaine qui perçoive les choses et le monde comme séparés, et qui se perçoive elle-même comme entité à part.

L'animal est l'être par excellence qui vit dans l'immédiateté; quand l'animal mange un autre animal, il n'y a pas, de celui qui mange à celui qui est mangé, de transcendance. "Il n'y a pas non plus de distinction, en ce sens que l'animal ne mange pas un autre animal en considérant que cet animal est différent de lui" (408). Bataille veut dire ici que l'animal ne vit pas selon la structure sujet-objet ou moi-autre, alors que ce rapport existe forcément pour l'homme qui est un être rationnel. L'homme est l'être qui crée des objets et qui se définit par rapport aux objets qu'il crée ou par rapport aux choses déjà existantes. "Cette situation des choses, des objets, par rapport au sujet, c'est la situation de la transcendance" (409). Or, dès qu'il y a transcendance, ou, autrement dit, dès qu'il y a rapport sujet-objet, le monde est divisé entre un monde de choses et un monde de sujets, entre lesquels la communication immédiate n'est plus possible. L'homme est dorénavant au-dehors du monde des choses avec lesquelles il pouvait

---

[10]Tous les mots soulignés sont des notions typiques de Bataille, soulignées parfois par Bataille même; j'essaierai de les expliquer au fur et à mesure que j'avance dans l'analyse.

communiquer dans le temps primordial de la non-séparation. Cette *communication* directe, sans médiateur, est une autre notion dont Bataille se sert beaucoup, surtout dans ses écrits sur l'érotisme. On peut dire qu'elle représente une autre manière de définir le sacré, comme ce qui se donne à l'homme de façon *immédiate*, non-médiatisée. Dès que la communication entre l'homme et l'univers est rompue, le sacré commence à se retirer progressivement du monde, jusqu'à sa presque disparition dans le monde de la technologie avancée. Pour "l'homme ancien," même si le sacré n'est plus le tissu continu du monde, il est, quand même, actualisé très souvent par des actes rituels.

A ce point de la démonstration de Bataille, nous assistons à une mise en pratique de Hegel: l'homme réintroduit le sacré dans le monde profane ou le monde de la transcendance, en détruisant (en sacrifiant) l'animal. Cette *destruction* est identique au concept de la *négativité* de Hegel. "C'est par sa destruction [la destruction de l'animal ou de l'esclave--DH] qu'il transforme en réalité immanente, c'est par sa destruction qu'il pose une existence sacrée" (412). La violence du sacrifice est un acte de négation par lequel la chose (l'animal) est niée. Ainsi, l'ordre des choses et du monde est levé pendant une courte période, pour revenir ensuite à l'équilibre initial. Ce que le sacrifice affirme pour l'homme archaïque c'est la souveraineté de la violence dont le but est de maintenir la "nostalgie de l'intimité" (329). "C'est en effet dans la sortie du monde des choses que l'intimité perdue se retrouve" (328). Il faut, sans doute, comprendre ici par "monde des choses," les choses en tant qu'utiles, isolés, et dans cet isolement, séparées de l'homme.

Le fait que Bataille parle d'un "monde des choses" séparées de l'homme même

dans le monde archaïque, peut sembler contraire à ses affirmations initiales sur l'intimité profonde du monde primitif. En réalité, il parle des degrés ou des transcendances de différente nature: il accepte l'existence d'une transcendance même dans le monde archaïque,[11] mais d'une transcendance "indécise:" "Le divin était initialement saisi à partir de l'intimité (de la violence, du cri, de l'être en irruption, aveugle et inintelligible, du *sacré* noir et néfaste); s'il était transcendent, c'était d'une façon provisoire, pour l'homme agissant dans l'ordre réel, mais que les rites rendaient à l'ordre intime" (326).

Avec le développement de la raison et de la morale, le monde devient de plus en plus le terrain de l'action, le divin est rationnalisé et moralisé, et le sacré néfaste est rejeté. L'homme de la conception dualiste est né, et avec lui, la séparation entre lui et le monde. Cependant, pour l'homme archaïque, le monde continue à garder son caractère immanent, "mais dans la mesure où il n'est plus homme de l'intimité, où il est l'homme de la chose, et lui-même une chose, étant individu distinctement séparé" (327). Etant l'homme de l'intimité perdue, il est aussi l'homme pour lequel la transcendance a la valeur du retour--par le rituel--à une intimité originelle. Plus l'homme perd l'intimité avec la chose, plus il devient chose lui-même. Si la perte initiale avait le mérite de garder vivante la nostalgie et le désir de l'immanence, le glissement en un état de séparation totale rend possible, par la vision dualiste du monde, le partage du monde "entre deux principes . . . dont l'un est à la fois celui du bien et de l'esprit, l'autre celui

---

[11]Je suppose qu'il est arrivé à cette conclusion après la discussion avec Eliade à la fin de la conférence que j'ai mentionnée, car au cours de la conférence il avait soutenu l'idée de l'inexistence de la transcendance pour l'homme primitif; c'est Eliade qui lui fait l'objection que, selon les dernières découvertes des anthropologues, l'idée de la transcendance existe même aux peuples les plus primitifs.

du mal et de la matière" (329). Bataille ne le dit pas ici, mais si nous mettons ce fragment dans le contexte précédent, le partage n'est pas seulement celui entre esprit/matière, bien/mal, mais aussi entre sacré et profane. Cette dernière division met du côté du "sacré" ce qui était autrefois son côté "faste," et du côté du "profane," ce qui était son côté "néfaste." L'unité originelle du sacré résidait justement dans la non-séparation du faste et du néfaste, dans l'incorporation des aspects "bas" de l'homme dans la sacralité. La réaction de l'homme devant les aspects les plus "bas" de l'existence était l'horreur sacrée dont les traces se sont gardées dans la tragédie antique. Dans le monde de la séparation, la récupération du sacré ne peut se faire que par le *saut*[12] du monde profane dans le sacré. Ce saut, accompli autrefois par le rituel collectif, peut aujourd'hui être seulement de l'ordre de l'expérience individuelle, et il appartient à des *instants* privilégiés.

Nous savons que Blanchot a construit autour de ce seul mot, *instant*, et de son corrélatif, *saut*, toute une philosophie. *L'Espace littéraire* est centré sur la parabole d'Orphée qui perd Eurydice à l'instant où il la regarde. *Faux pas* et *Le Pas au-delà* théorisent l'acte d'écrire comme un acte de la transgression, du *saut* dangereux dans l'espace sacré de la littérature. *L'Arrêt de mort* et *L'Instant de ma mort* sont des récits sur la mort dont la maîtrise n'est possible qu'un instant qui, aussitôt vécu, se transforme en fiction. De tous ces textes, *L'instant de ma mort* est peut-être celui qui porte le plus les traces de Bataille. Et Derrida et Lacoue-Labarthe mentionnent dans leurs

---

[12]Mot appartenant à, et souligné par Bataille. Blanchot l'emploie aussi dans des contextes similaires.

commentaires le fait que Blanchot l'a écrit pendant une nuit, et qu'il a fait une seule rature à la fin, où il a remplacé le mot "maîtrise" par "souveraineté."[13]

La notion de souveraineté doit y être prise dans le sens conféré par Bataille. Il en parle dans bon nombre de ses écrits, mais celui auquel je vais m'arrêter s'appelle justement *La Souveraineté*. Ce texte commence avec la définition suivante: "Ce qui distingue la souveraineté est la consommation des richesses, en opposition au travail, à la servitude, qui produisent les richesses sans les consommer. Le souverain consomme et ne travaille pas. . . ." (248). De cette définition il faut tout d'abord retenir l'opposition consommation/travail, équivalente à souveraineté/servitude, calquée sur l'opposition hégélienne maître/esclave, mais, comme on le verra par la suite, se dissociant de la logique de celle-ci. Il faut ensuite se garder de donner au terme "consommation" la connotation actuelle qui l'associe à la quantité et au capitalisme, qui est exactement l'opposé de ce que Bataille veut dire. Par "consommation" il entend le simple plaisir de vivre, de "consommer" les joies de la vie sans le souci du travail et du lendemain, mais sans le désir d'accumuler non plus. Si Bataille donne l'impression que cette "consommation" est l'apanage des riches, ce n'est pas pour dire que la souveraineté serait l'attribut d'une classe sociale, mais qu'historiquement, ceux qui n'avaient pas le souci du travail--les rois et les riches--étaient ceux qui pouvaient se permettre le luxe de jouir *librement* de la vie. "Ce qui est souverain en effet, c'est de jouir du temps présent sans rien avoir en vue sinon ce temps présent" (vol. 8, 248).

---

[13]L'information provient peut-être de la même lettre écrite par Blanchot à Derrida (cf. *Demeure* 64).

En opposition avec la jouissance du présent, se trouve celui qui vit tourné vers l'avenir, travaillant non pas pour se libérer de la servitude du travail, mais pour accumuler toujours plus et jamais assez, et par ce travail, de s'asservir à l'action, à l'efficacité et au préjugé du progrès. Bataille a lu Max Weber,[14] auquel il fait des allusions de temps en temps, et les contextes où il en parle nous convainquent qu'il ne s'agit nullement pour lui de considérer les riches du monde d'aujourd'hui comme des souverains, au contraire.

Si l'homme du travail vit en un monde d'objets dont la seule chose qui compte est l'utilité, l'homme souverain vit *au-delà* de l'utilité. "Nous pouvons dire en d'autres termes qu'il est *servile* d'envisager d'abord la durée, d'employer le *temps présent* au profit de l'*avenir*, ce que nous faisons quand nous travaillons" (Bataille souligne--248).

Bataille prend le cas de l'ouvrier de la société contemporaine, qui, asservi par le travail, peut cependant avoir accès à des *instants* souverains quand il dispose *librement* du monde. Ainsi, si l'ouvrier s'offre un verre de vin, "c'est qu'il entre dans le vin qu'il avale un élément *miraculeux* de saveur, qui justement est le fond de la souveraineté. . . . Plus loin que le besoin, l'objet du désir est, humainement, le *miracle*, c'est la vie souveraine, au-delà du nécessaire que la souffrance définit" (Bataille souligne--249).

Nous nous rappelons que Derrida analyse *L'Instant de ma mort* comme un témoignage qui, comme tous les témoignages, tient de l'ordre du miracle, et que l'ouverture vers le miracle s'y produit à l'instant inéprouvé de la mort. Ce même instant

---

[14]*The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism [L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme].*

est décrit par Blanchot comme moment de la "souveraineté," sans doute en un dialogue implicite avec Bataille et avec Hegel. En remplaçant "maîtrise" par "souveraineté," Blanchot nous dit que c'est en éprouvant le sentiment de légèreté qu'il s'est senti souverain et--si nous nous tenons à la définition de la souveraineté par Bataille--*libre*: libre, car la vie a été, pour un instant, illimitée, si imperceptiblement voisine de l'éternité de la mort.

5.3 "La structure psychologique du fascisme"

L'analyse du fascisme est le sujet de plusieurs articles de Bataille, dont deux m'ont semblé remarquables: "La structure psychologique du fascisme" (*OC,* vol.1, pp.339-371) et "Essai de définition du fascisme" (*OC*, vol. 2, pp.214-216).

Avant d'aborder le sujet annoncé par le titre, Bataille commence le premier article avec une introduction où il analyse les sociétés contemporaines selon des critères similaires à ceux de ses articles déjà mentionnés ici, mais qu'il exprime dans une terminologie différente. Le dénominateur commun à tous ces textes est l'aspect productif et la visée d'un but utile dans ces sociétés, aspect sous-tendu essentiellement par le travail et l'action. Ce type de société centrée sur la production est appelée dans cet article *homogène.* "La société homogène est la société productive, c'est-à-dire la société utile" (340). Dans la société *homogène*, tout élément qui ne peut être validé selon la logique de l'utilitarisme, est considéré comme inutile; rien n'y a de valeur *pour soi*. "La commune mesure, fondement de l'*homogénéité* sociale et de l'activité qui en relève, est l'argent, c'est-à-dire une équivalence chiffrable des différents produits de l'activité collective" (340). Dans la société homogène, tous les individus sont virtuellement

asservis, pour autant qu'ils participent au système de production capitaliste.[15]

Après avoir décrit l'existence sociale homogène, Bataille présente, par contraste, l'existence hétérogène: "Le terme même d'*hétérogène* indique qu'il s'agit d'éléments impossibles à assimiler . . ." (344). Si le travail, surtout dans sa manière de production spécifique aux sociétés industrielles avancées, est consubstantiel avec l'existence homogène, les aspects de l'*hétérogène* incluent des éléments hors du domaine de la conscience ou de l'organisation rationnelle de la société. Bataille compare ces éléments aux "éléments décrits (par la psychanalyse) comme *inconscients*, que la censure exclut du moi conscient" (344). La "chose *hétérogène*" est ainsi "supposée chargée d'une force inconnue et dangereuse . . . et qu'une certaine prohibition sociale de contact (*tabou*) la sépare du monde *homogène* ou vulgaire (qui correspond au monde profane de l'opposition strictement religieuse)" (346).

Ce que Bataille appelle "chose hétérogène" est tout simplement ce qui, dans le monde contemporain, refuse l'assimilation et l'uniformité utilitariste, et qui rappelle, d'une manière ou d'une autre, un mode d'existence plus "primitif," libre des contraintes sociales: "le monde *hétérogène* comprend l'ensemble des résultats de la dépense

---

[15]Bataille n'emploie pas le mot "capitalisme" dans cet article, mais tous ses autres termes y font allusion: "patron," "prolétariat." Ce texte pourrait être lu en parallèle avec ceux d'Adorno qui datent de la même époque, mais qui, écrits aux Etats-Unis, sont plus pessimistes. Car, alors que Bataille croit que l'ouvrier est asservi seulement tant qu'il participe aux "opérations techniques" de l'usine, et qu'une fois chez lui, il devient "un homme d'une autre nature, d'une nature non réduite, non asservie" (341), pour Adorno, la société de la production en série, qu'il caractérise comme "société unifiée," ne permet pas à l'homme d'avoir une nature séparée de son être travailleur. Le même rythme mécanique du travail industriel règne, selon Adorno, dans les zones destinées à la consommation de l'art et aux loisirs.

improductive (les choses sacrées forment elles-mêmes une partie de cet ensemble)" (346). Le sacré est donc l'un des aspects de l'hétérogène, et celui-ci se confond avec tout ce qui ne fait pas partie du monde de l'utilité et de la production. Dans la citation précédente, nous avons aussi un autre concept bataillien, la *dépense*, qui est indirectement défini par le mot "improductive." L'*hétérogène* et la *dépense* sont des notions plus ou moins interchangeables pour Bataille. J'ai choisi le fragment suivant comme le plus significatif parmi toutes les descriptions qu'il en donne:

> . . . tout ce que la société homogène rejette soit comme déchet, soit comme valeur supérieure transcendante. Ce sont les produits d'excrétion du corps humain et certaines matières analogues (ordures, vermine, etc.); les parties du corps, les personnes, les mots ou les actes ayant une valeur érotique suggestive; les divers processus inconscients tels que les rêves et les névroses; les nombreux éléments ou formes sociaux que la partie *homogène* est impuissante à assimiler: les foules, les classes guerrières, aristocratiques et misérables, les différentes sortes d'individus violents ou tout au moins refusant la règle (fous, meneurs, poètes, etc.). (346)

Après cette description détaillée, Bataille énumère quatre traits des éléments hétérogènes: "la *violence*, la *démesure*, le *délire*, la *folie*"[16] (347). En opposition avec la réalité hétérogène, "la réalité *homogène* se présente avec l'aspect abstrait et neutre des objets strictement définis et identifiés (elle est, à la base, réalité spécifique des objets

---

[16]C'est relativement facile à localiser dans ce texte, comme dans d'autres similaires, un terrain fécond pour Foucault et Blanchot. Dans *La Communauté inavouable*, Blanchot parle--toujours sur un fond bataillien--de plusieurs types de communauté. Ainsi, la "communauté des amants" est fondée sur la notion de "violence érotique" de Bataille; la foule révolutionnaire est une communauté qui s'affirme comme absolue par la transgression des barrières entre les individus.

En ce qui concerne Foucault, il serait peut-être impropre de parler d'une "influence" telle quelle de Bataille, mais on peut sans doute parler de la présence de certains motifs qui anticipent les grandes idées de Foucault, comme la correspondance entre ceux qui refusent la règle (les "refusés" de la société), d'un côté, et le système de production qui en est le cadre, de l'autre.

solides)" (347). L'aspect "civilisateur" de l'humanité en ce qu'il a de froidement rationnel et de neutralisant par l'intégration des passions dans le tissu social, se confond donc avec l'homogénéité sociale. Plus une société est "civilisée," plus les éléments hétérogènes en sont rejettés comme autant de facteurs perturbateurs.

Dans son analyse, Bataille emploie le plus souvent le terme "démocratique" pour indiquer les sociétés de l'Europe occidentale à l'époque des années trente-quarante. C'est en relation avec la démocratie que Bataille va analyser la structure psychologique du fascisme, selon une structure d'oppositions qui range la démocratie dans la catégorie de l'*homogène* et le fascisme dans celle de l'*hétérogène*. Les "meneurs fascistes appartiennent sans conteste à l'existence hétérogène," dit Bataille, car ils s'opposent "aux politiciens démocrates, qui représentent dans les différents pays la platitude inhérente à la société *homogène* . . ." (348).

A partir de ce point, l'article est une explication de la fascination exercée par le fascisme sur les masses. Si le fascisme a été un phénomène de masse, nous dit indirectement Bataille, c'est que son apparition a été contemporaine de la démocratisation croissante des nations européennes, et donc, de la transformation quasi-totale de ces sociétés en réalités profanes, où le sacré ne trouvait plus de place. Cette interprétation--qui n'est nullement une justification du fascisme, mais un travail de compréhension--laisse comprendre que le fait de transgresser la réalité quotidienne et la légalité démocratique, rend le fascisme, au-dehors de l'idéologie de parti qui le représente, attirant, en tant que force transcendante. Ainsi, pour les masses, Mussolini et Hitler sont *tout autres*, des incarnations d'une réalité radicalement différente, d'une

réalité qui existe *pour soi* avant d'être utile. Cette réalité relève du sacré pour autant qu'elle unit la communauté, qui dans l'existence démocratique est dispersée et fonctionne selon les règles de l'activité utile, en un cercle soutenu par le pouvoir transgressif de l'affectivité. La communauté ainsi unie est appelée par Bataille "cette monarchie, cette absence de toute démocratie" (348-49), où "monarchie" se réfère à l'autorité *centrale* absolue et à son pouvoir unificateur. Autrement dit, si le fascisme a été psychologiquement si attirant pour les Européens, c'est à cause du fait qu'il annulait la réalité profane de la démocratie, et, par des éléments formels qui rappellent l'héroïsme monarchique et "constituent l'autorité comme un principe inconditionnel, situé au-dessus de tout jugement utilitaire" (350), comblait le désir des "forces impératives" des masses (353). Dans et par l'unité collective, l'existence humaine isolée et sujette à la solitude et à la mort, est niée. Le symbole de cette unité est l'armée qui, par son ordre géométrique, représente l'épuration de toute forme d'existence amorphe. L'existence acquiert ainsi un caractère souverain dans l'unité communautaire, mais cette souveraineté n'est qu'une souveraineté symbolique, car le seul être libre--dans la société fasciste, comme dans toutes les dictatures--est le chef. La personne du chef est "l'objet transcendant de l'affectivité collective. Mais la valeur religieuse du chef est réellement la valeur fondamentale (sinon formelle) du fascisme, donnant à l'activité des miliciens sa tonalité affective propre, distincte de celle du soldat en général" (363). Dans la personne du chef s'annulent les différences sociales--annulation, évidemment, symbolique--, car celui-ci "tire sa valeur significative du fait qu'il a vécu l'état d'abandon et de misère du prolétariat" (364). Ainsi, le fascisme confisque l'affectivité révolutionnaire du

prolétariat, en stimulant son identification avec un chef en qui il croit se reconnaître: "chaque partisan, sous l'empire d'une attraction irraisonnée s'identifie à ce chef, qui incarne non seulement le parti mais la société, la nation tout entière, et dont l'existence se situe au-dessus de la multitude comme celle d'un dieu" ("Essai..." 214). Sous le signe de cette identité collective, la misère initiale de l'ouvrier est renversée en positivité souveraine. Mais cette souveraineté--et Bataille ne cesse d'insister là-dessus--est une fausse souveraineté, et c'est là, selon Bataille, le plus grand danger du fascisme: le fait que tout le potentiel révolutionnaire des ouvriers soit intégré par un mouvement dont le but n'est nullement de libérer le prolétariat. Le fascisme qui est, d'un certain point de vue, une réponse historique à la menace croissante de la force ouvrière, finit par la neutraliser. "Ainsi, à mesure que les possibilités révolutionnaires s'affirment, disparaissent les chances de la révolution ouvrière, les chances d'une subversion libératrice de la société"[17] (370).

---

[17]Dans ce texte comme ailleurs, les sympathies communistes de Bataille sont évidentes, en dépit du fait que certains passages le montrent au courant de la réalité stalinienne. Pour le dire très vite, ses sympathies sont du côté du bolchevisme, c'est-à-dire de la phase révolutionnaire du communisme. Si le communisme apparaît chez Bataille--du moins dans ces années--comme une alternative au fascisme ["Fascisme signifie union des classes (nécéssairement au bénéfice de ceux qui commandent); bolchevisme signifie subversion de la société par les opprimés"--"Essai..." 215], il ne l'est à aucun moment chez Blanchot, même dans ses années les plus manifestement de gauche. En fait, on trouvera dans *L'Amitié* et *L'Ecriture du désastre* une continuation de la pensée de l'ami perdu, mais d'un radicalisme qui lui changera le sens. C'est vrai que Blanchot a de son côté une trentaine d'années de désenchantement révolutionnaire (Je me réfère aux révélations sur le bloc de l'Est.), mais il a aussi un esprit plus froid que celui de Bataille, qui lui permet d'entrevoir en '68 même le fait que la mise en pratique du communisme n'est peut-être qu'un autre visage du fascisme. Je vais revenir sur ce point dans le sous-chapitre suivant. Mais si un parallélisme peut se faire entre fascisme et communisme, il est le plus opportun à propos du culte de la personnalité du chef. On peut comprendre, dans ce contexte, l'attitude presque violente de Blanchot dans un

5.4 La pensée de la communauté

Le livre de Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée* (1986), comprend trois parties: "La Communauté désoeuvrée," "Le Mythe interrompu" et "Le Communisme littéraire," dont la première a été d'abord publiée en 1983 dans le numéro 4 de la revue *Aléa*. Dans la première partie, Nancy propose, à partir de sa lecture de l'œuvre de Bataille, une pensée de la communauté en tant qu'absence d'œuvre ou en tant que ce que Blanchot a appelé "désoeuvrement."

Nancy attribue à Bataille le statut d'avoir été le premier philosophe à penser la communauté—sauf, d'une certaine manière Rousseau dont les préoccupations pour le social étaient peut-être liées à sa solitude, c'est-à-dire au sentiment de la perte de la communauté. Après avoir subi les tentations de l'égalitarisme communiste et de la révélation ultime de la communauté par /dans un sacrifice, Bataille connaît—sous l'influence de Nietzsche—le déchirement de la conscience qui sait que la révélation de la communauté comme telle est la mort, mais qui ne peut s'empêcher de (la) désirer. Entre ces deux extrêmes, Bataille a développé une pensée de la limite, ce qui veut dire qu'il a pensé *contre* cette limite.

La même année où paraît la première version de *La Communauté désoeuvrée* de Nancy, Blanchot publie *La Communauté inavouable*, et continue ainsi un dialogue commencé il y a une quarantaine d'années avec un ami qui n'est plus, mais qui survit dans cette écriture communautaire. Blanchot commence par une référence directe au

---

article où il critique la transformation du général de Gaulle en un "sauveur" de la patrie (Voir la note suivante).

texte de Nancy et marque ensuite les repères de la discussion, par une association qui sera au centre du débat: communisme-communauté. Très brièvement, il nous donne le fondement de cette association, notamment la supposition, par le communisme, "d'une humanité transparente, produite essentiellement par elle seule, 'immanente' (dit Jean-Luc Nancy)" (Blanchot 11). C'est en ce sens que Blanchot--et Nancy--interprètent l'*égalité* communiste, et on voit bien que le principe qu'ils lui attribuent est le même que celui attribué autrefois par Bataille au fascisme. Ils y voient la même exigence d'une immanence absolue qui aboutit à la destruction de l'individualité; et Blanchot conclut, en se référant à ladite égalité: "C'est l'origine apparemment saine du totalitarisme le plus malsain" (11).

Ce sont-là des paroles d'une dureté implacable, bien différentes, on va le voir, de celles d'il y a une quinzaine d'années sur le même sujet. Mais avant de développer l'association communisme-fascisme, essayons de comprendre, avec l'aide de Blanchot, ce que Bataille veut dire par "communauté."

La communauté est pensée par Bataille comme reposant sur un principe d'incomplétude ou d'insuffisance de l'être. Cette insuffisance tient de la structure de l'être parlant, de sa finitude qui imprime l'exigence communautaire. Qu'on l'appelle tendance à une "communion" (Bataille), désir de fusion ou d'"immanence" (Nancy), l'exigence communautaire est sous-tendue par un désir de rassemblement des membres de la communauté dans *un* être ou un *corps* commun: un être commun qui serait l'hypostase absolue de la communauté, qui se placerait donc, d'une manière emblématique, au-dessus d'elle, comme sa Figure. Cette figure de la communauté, analysée par Bataille dans ses

écrits sur le fascisme, Blanchot l'assimile à l'Oeuvre, oeuvre de mort qui est la fin de la communauté, car pour que celle-ci soit *vivante*, elle ne doit pas *se présenter* (en tant que Figure, Oeuvre). Entre la Figure--Une--de la communauté, entre son Absolu totalisant et son absence, se trouve en fait, la vraie communauté, celle du *passage*, communauté toujours à refaire, parce que toujours dé-faite.

Cette idée, explicite dans *La Communauté inavouable*, se trouve secrètement dispersée dans tous les écrits de Blanchot où l'exigence du désoeuvrement accompagne silencieusement la Présence (fût-elle de la Raison, de Dieu, de l'Amour) comme la nuit, "l'autre nuit" du "soleil philosophique." Car "le soleil philosophique ne se laisse pas regarder en face " (*L'Amitié* 102), sinon dans un instant qui, instant de la fascination, est celui de sa mort aussi. Le désir d'unité, désir ultime de la pensée, comme de la religion et de l'amour, peut se manifester sur le plan politique sous la forme du désir du Père, du Souverain, du Sauveur, désir dont se nourrit toujours le totalitarisme: "car derrière la Souveraineté qui est tout et ne peut rien, vous avez, déjà, latente, vous aurez demain éclatante cette dictature qui suit nécessairement, dès que le pouvoir politique se corrompt en puissance de salut" (*Gramma*[18] 27). Ce désir d'unité (que Lacoue-Labarthe appelle "hantise du mythe"[19]) se traduit donc dans une volonté de figuration de l'Infigurable.

"Désastre" (*ED*), "fin de l'histoire" (*EI*), "événement," "point zéro" (*L'Amitié*, *ED*), la révolution communiste et le fascisme sont "l'éclat de l'absolu" (*L'Amitié* 102) dans le

---

[18]La citation précédente provient d'un article sur le phénomène de Gaulle, "La perversion essentielle."

[19]Cf. *Le Mythe nazi* et *La Fiction du politique*.

politique. Eclat donc de l'irreprésentable ou de ce qui devrait rester comme tel. En tant qu'épiphanie de l'Absolu, la Révolution occupe le *lieu* de la philosophie (étant, en ce sens, la *fin* de la philosophie), elle est "la pure présence de la philosophie en personne" (*L'Amitié* 102). "Epiphanie du logos philosophique" (102-103), la Révolution fait Oeuvre. Le mot "Révolution" couvre ici la réalité et du communisme et du fascisme, car les deux ont en commun le projet de la "révolution totale" (98), le projet de l'épiphanie de la communauté comme un corps unique où la communauté n'est plus donnée par "les bords des corps" individuels (pour employer le vocabulaire de Nancy), mais par le désir de fusion de tous ces corps. C'est vivre le théologique dans le politique selon un désir de cohérence et de continuité de ce que Blanchot appelle "le signe unique," du désir de l'incarnation de l'Un: "la théologie devient folle et rend fou, dès qu'elle s'applique, savoir de l'absolu, à un domaine qui n'est pas le sien" (*L'Amitié* 203).

Oeuvre, la Révolution s'inscrit dans un *vide* de temps, elle appartient à la fin du temps historique:

> RUPTURE DU TEMPS: REVOLUTION.--Dès que, par le mouvement des forces tendant à la rupture, la révolution se manifeste comme *possible*, d'une possibilité non pas abstraite, mais historiquement et concrètement déterminée, c'est qu'en ces instances, la révolution a eu lieu. Alors, il y a arrêt, suspens. Dans cet arrêt, la société de part en part se défait. La loi s'effondre. La transgression s'accomplit: c'est pour un instant l'innocence; l'histoire interrompue.[20]

Ce fragment qui, avec d'autres, a circulé en mai '68, non signé à l'époque, isole la Révolution dans l'instant où, par la rupture du temps historique, l'homme est projeté hors

---

[20]Cf. *Lignes*, no. 33, p.158. Texte publié pour la première fois en octobre 1968 dans la revue du Comité d'action étudiants-écrivains, *Comité,* dont un seul numéro paraîtra.

de soi, dans l'éclat, d'un moment, de l'Oeuvre. Dans l'instant historique de la Révolution, l'interdit ne fonctionne plus, les limites sont transgressées et la communauté est éprouvée en tant que jouissance de la perte des limites. Dans cette rupture d'avec le temps historique, le langage devient "cri" ("tracts, affiches, bulletins, paroles de rue ou infinies"--"Mots de désordre"). Dans cet *arrêt*, la communauté, qui est le signe de la finitude de tous ses membres, le fait que chacun, individuellement, est mortel, se révèle, en tant que *totalité*, emportée par le désir d'"arrêter" ce par quoi elle se constitue--la mort--, infini répondant "à l'appel de la finitude" (*CI* 55). C'est cette révélation de la communauté en tant que totalité qui autorise Blanchot à employer le même mot à propos de la Révolution et à propos du fascisme--*désastre*. C'est peut-être le concept le plus ambigu de Blanchot, car il exprime à la fois l'accomplissement de quelque chose d'absolu et la catastrophe que cet absolu apporte avec lui. En ce sens, Blanchot peut dire que le désastre est "l'événement" qui a toujours déjà eu lieu et qui est le dés-oeuvrement de l'Absolu (dés-astre), qui ne peut jamais, en fait, advenir (L'Absolu ne se présente pas), car, s'il advient, il vient comme la "ruine" de ce qu'il devait présenter (la Raison):

> La raison est la totalité elle-même au travail, mais comme elle s'accomplit non par l'effet de quelque bonne volonté tranquille, mais par l'antagonisme, la lutte et la violence, elle risque, en se réalisant, de provoquer l'événement déraisonnable contre lequel et aussi, en quelque façon à l'aide duquel elle s'édifie. (*L'Amitié* 125)

L'"événement déraisonnable" (Auschwitz ou Goulag) et l'Evénement (communisme--mais pas dans son sens "historique," mais "en son sens plénier," de communauté absolue--*L'Amitié* 125), font Oeuvre. De tels exemples de communauté absolues sont les réunions spontannées de Mai '68 ou le cortège aux morts de

Charonne,[21] instants de présence de l'Absolu, suivis par désoeuvrement, dispersion de la communauté; par contraste, le fascisme essaie d'instaurer une communauté absolue en remplaçant le temps historique par le temps mythique. C'est pourquoi le communisme n'est pas finalement pour Blanchot, une pratique, ou un but, mais une communauté idéale, une belle fiction à laquelle nous avons accès seulement dans quelques moments privilégiés:

> Le communisme ne peut être l'héritier. C'est de cela qu'il faut se convaincre: pas même l'héritier de lui-même, et toujours appelé à laisser se perdre, au moins momentanément, le legs des siècles, fût-il vénérable.[22]

Le communisme, pour qu'il soit fidèle à sa pureté idéale, ne doit pas être "de ce monde." Son accomplissement, "changement d'astre," occuperait dans le monde le même *lieu* que le désastre (Auschwitz): "Entre le monde libéral-capitaliste, notre monde, et le présent de l'exigence communiste (présent sans présence), il n'y a que le trait d'union d'un désastre, d'un changement d'astre" (*Lignes* 148; *Gramma* 33). En pleine Révolution ("communiste"--'68), Blanchot affirme le communisme comme "sans présence," comme "exigence," comme "ce qui exclut (et s'exclut de) toute communauté déjà constituée" (*Lignes* 148; *Gramma* 32-33). Comme impossible.

---

[21]Blanchot en parle dans *La Communauté inavouable*. La communauté rassemblée aux funérailles des morts de Charonne "symbolisait bien le fait qu'elle était là come le prolongement de ceux qui ne pouvaient plus être là. . . . Je crois qu'il y eut alors une forme de communauté . . . , un des moments où communisme et communauté se rejoignent et acceptent d'ignorer qu'ils se sont réalisés en se perdant aussitôt" (56). Selon Lacoue-Labarthe, les "morts de Charonne" étaient des protestataires contre la guerre d'Algérie abattus par la police (communication orale).

[22]*Lignes*, no.33, p.148. Publication originale: *Comité*, 1968. Toutes les citations qui suivent et qui ont été républiés soit par *Gramma*, soit par *Lignes*, datent de '68. J'ai mis entre parenthèses les deux références s'il s'agit d'un texte paru dans les deux.

Dans le monde de la communauté absolue, toute forme de clôture disparaît, y compris la possibilité du *livre*, remplacé par "l'écriture murale," par "les tracts distribués hâtivement dans la rue," par "les affiches qui n'ont pas besoin d'être lues mais qui sont là comme un défi à toute loi," par "les mots de désordre," par "les paroles hors discours qui scandent les pas, par "les cris politiques" et par les "bulletins par dizaines comme ce bulletin" (*Lignes* 154; *Gramma* 34). Cette parole de désordre qui défie la loi, parole au-dehors de la métaphysique, "discours absolu" de la fin de l'histoire, cette parole de la Révolution dont la caractéristique est d'être là pour un instant ("hâtivement"), "tout cela qui dérange, appelle, menace et finalement questionne sans attendre des réponses, sans se reposer dans une certitude, jamais nous ne l'enfermerons dans un livre qui même ouvert tend à la clôture, forme raffinée de la répression" (154; 34).

Tout ce qui est installé dans la durée appartient au Pouvoir. L'exigence du désoeuvrement se traduit alors comme l'exigence suivante: "Il ne faut pas durer, il ne faut pas avoir part à quelque durée que ce soit" (*CI* 56). Dans "l'ébranlement de la rupture" (154; 34), l'Absolu de la Révolution doit être *passage*, et les mots de désordre de '68 doivent appartenir à l'instant: "Ils apparaissent, ils disparaissent" (154; 34). Appartenant à la rue, ces mots "passent avec le passant," étant de l'ordre du *fragment*: ils "réfléchissent fragmentairement" (154; 34).

Si, après Auschwitz, l'écriture ne peut être que fragmentaire, écriture du désastre, la parole de la Révolution brise le rythme et la cohérence du discours, le *ruine*: "des mailles toujours ont sauté" (*ED* 78). La fragmentation est alors "la mise en pièces (le déchirement) de ce qui n'a jamais préexisté (réellement ou idéalement) comme ensemble,

ni davantage ne pourra se rassembler dans quelque présence d'avenir que ce soit" (*ED* 99). *Le désastre* est "rupture avec l'astre, rupture avec toute forme de totalité" (*ED* 121); ce qui "cherche, formant énigme, à s'écrire, pour nous écarter (non pas une fois pour toutes) de l'exigence unitaire, celle-ci nécessairement toujours au travail" (*ED* 121). L'écriture fragmentaire dénonce le désir de la Présence, le désir d'immanence ("la tentation donc de se fondre avec la fiction de l'univers et de se rendre ainsi indifférent aux vicissitudes harassantes du proche (du voisinage) . . . "--121).

Le concept de *césure* que Lacoue-Labarthe emploie dans *La Fiction du politique* pour définir le suspens produit au XXe siècle par le nazisme, me semble très proche du *désastre* de Blanchot. De ce point de vue, la "césure" représenterait la dé-mesure, l'a-historique, l'événement pur qui interrompt l'histoire. J'ai déjà parlé dans le deuxième et le troisième chapitre du rythme comme ce sur quoi repose une certaine vision du langage et du politique dans *L'Entretien infini* et *L'Ecriture du désastre*. Si on devait traduire cette vision en relation avec le terme de "césure," on devrait l'exprimer ainsi: le rythme est donné par l'interruption, l'écart, la césure, mais une césure non maîtrisée. Le rythme est la différence immaîtrisable: l'histoire, si nous nous plaçons dans le contexte de *L'Ecriture du désastre*, le *passage*, la différence horizontale, la différence vie-mort, par exemple, comme mouvement dont le hiatus est impossible à saisir dans *L'Entretien infini* et dans un récit comme *L'Instant de ma mort*.

Dans *L'Entretien infini*, le langage non-théologique que Blanchot annonce, est calqué sur la vision pré-platonique du langage comme un va-et-vient qui se soustrait à une origine. L'origine est la différence maîtrisée, un centre de la hauteur, sur l'axe

vertical, dont l'autre bout est le sujet. A l'intérieur d'une pensée fondée sur l'origine, le sens est "sens unique." Dans cette expression dont Blanchot se sert souvent, je crois qu'on devrait entendre à la fois: sens de l'Unique, c'est-à-dire sens structuré à partir d'une vision transcendentale; sens caché sous une forme sensible; sens de quelqu'un qui le fait et qui le maîtrise. Le sens unique est nécessairement le sens d'un sujet qui se pose comme un centre, qui donne sens et, en cela, exerce un pouvoir.

La correspondance entre l'ordre du langage et l'ordre du politique est le fond sur lequel Blanchot pense l'avènement d'une nouvelle écriture dont le mode devrait nécessairement être ailleurs que "dans les zones de l'autorité, du pouvoir et de la loi, de l'ordre, de la culture et de la magnificence héroïque" (*EI* 392-393). Il me semble que c'est une pensée qu'il continue à travailler dans *L'Amitié* où il qualifie la disparition du langage théologique d'"improbable hérésie." Dans un texte qui a le même titre—"L'Improbable hérésie"--quelques lignes cachent la même préoccupation pour un langage où celui qui parle ne pourrait plus se sentir comme un maître. Ainsi cette citation du poète russe, A. Block: "Les bolchéviques n'empêchent pas d'écrire des vers, mais ils empêchent de se sentir comme un maître; est un maître celui qui porte en soi le pôle de son inspiration, de sa création et détient le rythme." *Est un maître* le sujet, celui qui porte en soi le pouvoir et le sens. Le mot "pôle" est à prendre ici dans le sens de pouvoir ou de centre. La tentative de Blanchot de *L'Entretien infini* de remplacer le concept de sujet par un "entre-deux," tentative allant de pair avec la pensée d'une communauté sans centre, est repensée ici à partir de Block qui définit le poète de l'art nouveau, et de Trotski, qui affirme que cet art sera athée, et qui décrit la nouvelle vie

d'après le Révolution comme un "bivouac," vie "temporaire" et "transitoire." L'on a dans cette description de Trotski la césure historique introduite par la Révolution, la sortie du rythme réglé de l'histoire.

Dans la même note en bas de page, Blanchot ajoute un commentaire personnel sur la communauté, cette fois, mais celle-ci est vue comme un corrélatif du poète qui n'a plus de centre et n'est plus un maître:

> La révolution bolchévique d'abord déplace le pôle qui semble désormais sous la maîtrise du parti. Puis la révolution communiste s'efforce, en restituant la maîtrise à la communauté sans différence, de situer le pôle dans le mouvement et l'indifférence de l'ensemble. Reste une étape, et peut-être la plus surprenante: quand le centre doit coïncider avec l'absence de tout centre. (85)

Laissant de côté l'aspect strictement historique de la question—le fait que la révolution communiste aurait restitué le pôle à la communauté (il y aurait beaucoup de choses à dire là-dessus), on voit que la pensée qui est à l'oeuvre ici est celle d'une communauté où le centre du pouvoir disparaît et qui correspond à une nouvelle forme esthétique où le poète ne maîtrise plus le rythme. Celle-ci serait la société *communiste* (dans le sens fort du mot), société où la communication serait en effet, communion. L'utopie même, ou, avec les mots de Blanchot: "l'improbable hérésie."

Il y a une question que nous devrions nous poser après la lecture de ces textes de Blanchot: si le communisme est pour lui une belle utopie, mais une utopie quand même, pourquoi est-ce qu'il participe activement aux mouvements de '68, pourquoi est-ce qu'il agit comme s'il y croyait? Mais peut-être pour répondre à cette question, on devrait d'abord répondre à une autre: pourquoi continue-t-il à écrire si la littérature "n'est pas"?

La réponse se trouve peut-être aussi dans l'un des articles les plus cités de

Blanchot, “De la révolution à la littérature,” publié initialement dans le premier numéro de *L'Insurgé*. Cet article du jeune Blanchot, qui date de 1937, et qui a fait l'objet des critiques aussi incisives que malveillantes, est une sorte de pré-texte à “La littérature et le droit à la mort” qui clôt *La Part du feu*.

J'ai analysé ce dernier texte dans le troisième chapitre de ce travail, “La puissance de négation du langage.” Pour donner un très bref compte-rendu du texte de *La Part du feu*, je vais rappeler que ses idées majeures sont inspirées par Hegel, Mallarmé, Heidegger et Sartre. Blanchot s'y sert de la “loi linguistique” trouvée par Hegel et Mallarmé, selon laquelle le mot est fondé sur la mort de l'objet qu'il désigne, et l'étend à la littérature en général, soutenant que la littérature, en tant qu'univers fictionnel, suppose la négation du réel en sa totalité. Cette “loi de la littérature” qu'il trouve, n'est évidemment pas absolument originale: on la retrouve chez Sartre, seulement là où Blanchot se réfère à “la littérature,” Sartre parle de “l'imaginaire.”

L'article “De la révolution à la littérature” contient en germe les idées de “La littérature et le droit à la mort;” ce qui les sépare, c'est que le premier, beaucoup plus court, est plus dense et développe une seule idée qui sera reprise d'une manière plus insidieuse dans le deuxième. On se demande en lisant ce petit texte comment il a été possible de soutenir, contre toute évidence, qu'il s'inscrit dans la soi-disante “apologie de la violence” de Blanchot. Cette idée ne peut appartenir qu'à des esprits pour lesquels la paix du statut-quo est peut-être l'idéal, et pour lesquls le mot “révolution” ne connote que l'opposé de cet idéal. Mais pour des esprits comme celui de Blanchot, “révolution” veut dire “utopie,” et l'utopie est l'âge d'or désiré par tout vrai écrivain; c'est là, en fait,

l'affinité profonde que Blanchot trouve entre la notion de révolution et celle de littérature.

> Cette *vie supérieure* de l'homme dans les produits de l'art nous engage à penser comment elle est liée à quelque idée de révolution. N'est évidemment pas révolutionnaire une oeuvre qui est la transposition volontaire, obtenue par déduction abstraite, de valeurs sociales nouvelles. . . . Mais il n'en est pas moins sûr qu'un art qui s'essaie à correspondre à des principes nouveaux est inspiré par le plus redoutable des conformismes, puisqu'il n'a qu'un dessein, être d'accord avec un commandement qui lui est *extérieur.* (Je souligne.)

Avant de voir ce que Blanchot veut dire par "révolutionnaire," je voudrais m'arrêter à l'expression "vie supérieure" dont il caractérise "les produits de l'art." Il ne s'y s'agit nullement d'une taxonomie de différentes sortes de vie--la vie artistique "supérieure" à la vie quotidienne, par exemple--; nous devrions comprendre ici le mot "supérieure" en un sens qui situe le produit artistique sur un autre plan de la réalité, "au-dessus" de celle-ci, comme dans les peintures naïves qui montrent le Paradis au-dessus de la terre. Faisant partie d'un autre espace, d'un *topos* qui n'est pas d'ici, et pour cela u-topique, l'art devient non-vrai chaque fois qu'il répond, comme dit Blanchot, à un commandement extérieur à sa réalité. "Extérieur" se réfère pour Blanchot aussi bien au contenu--le désir d'un écrivain prétendu "révolutionnaire" de montrer dans son oeuvre les "valeurs sociales nouvelles"--, qu'à l'aspect formel--le désir d'un écrivain autrement "révolutionnaire" de se conformer à la mode artistique de son temps, à "l'avant-garde," qui est parfois "le plus redoutable des conformismes."

On sent derrière ces exemples, plus précisément derrière le premier, une querelle implicite avec le révolutionnaire Sartre, qui va continuer dans *La Part du feu.* Nous nous rappelons que dans un article sur Sartre, Blanchot y avait critiqué le militantisme

révolutionnaire en littérature, affirmant que la littérature est *insensible* aux malheurs de la réalité. Nous retrouvons dans cet article de jeunesse, en ébauche, la même idée: "L'homme ou l'univers qu'elle [la littérature--DH] s'est donnée pour dessein d'exprimer lui appartiennent si profondément qu'elle est presque insensible aux accidents qui peuvent affecter l'homme dans son univers." De nouveau, Blanchot postule ici d'une manière indirecte l'existence de deux univers: celui où l'homme vit et celui de la littérature, extérieur au premier, d'où son "insensiblité." Tout ce qui n'appartient pas profondément à son univers à elle est qualifié par Blanchot d'extérieur et d'impropre pour la véritable tâche artistique. Il cite Gide dans *Retour de l'URSS*:

> "*Je crois,* écrit-il, *que la valeur d'un écrivain est liée à la force révolutionnaire qui l'anime ou, plus exactement, à sa force d'opposition.*" C'est possible, ce n'est pas sûr (Gide reconnaît lui-même que cela cesse d'être vrai pour Shakespeare et probablement pour Sophocle et pour Homère) c'est en tous cas encore un point de vue extérieur. Ce qui importe d'avantage, c'est la force d'opposition qui s'est exprimée dans l'oeuvre même et qui est exprimée par le pouvoir qu'elle a de supprimer d'autres univers ou d'abolir une part de réel ordinaire, . . . ou de déterminer une réalité supérieure.

Il y a deux sens du mot "opposition" dans le fragment précédent: l'opposition dont parle Gide est synonyme à l'opposition dans la vision de l'écrivain révolutionnaire chez Sartre (opposition de l'écrivain à la société); celle-ci est, selon Blanchot, une caractéristique de beaucoup d'écrivains, mais sans être intrinsèque au processus de création. La vraie opposition est, dit-il, une opposition qui nie le réel lui-même, aussi bien que d'autres oeuvres--c'est-à-dire les autres univers réels ou possibles. Cette opposition est la seule opposition créatrice, et c'est à elle seule que Blanchot attribue le caractère de "révolutionnaire." La re-création utopique de l'univers, c'est le désir commun de la révolution et de la littérature, et, s'il y a violence dans ce désir--et il y en

a, comme dans tout désir--cette violence doit, selon Blanchot, être *maîtrisée*: "Ce qui compte aussi, *c'est la force de résistance que l'auteur a opposé à son oeuvre par les facilités et les licences qu'il lui a refusées, les instincts qu'il a maîtrisés, la rigueur par laquelle il se l'est soumise*" (Je souligne.). Nous retrouvons ici une antinomie présente chez Blanchot aussi dans *La Part du feu* et *Le Pas au-delà:* l'oeuvre comme lutte entre une force élémentaire, instinctuelle, violente, et une autre, la rigueur, la maîtrise intellectuelle. Comme dans toutes ses oeuvres, dans cet article de jeunesse aussi, Blanchot parle de l'exigence de maîtriser l'aspect élémentaire de l'acte créateur, maîtrise qui est, en un sens, l'"échec" de l'oeuvre, mais sans laquelle l'oeuvre ne pourrait être possible. Cette nécessité est plus claire dans le fragment suivant:

> De ces oeuvres il sort une puissance qui est vraiment révolutionnaire. . . . Mais la violence parfois cachée où elles durent, la tension où elles nous contreignent, l'acte de libération qu'elles nous font désirer par la perfection où elles nous portent sont tels qu'elles agissent, à un moment qu'on ne sait pas, sur un monde qu'elles ont ignoré.

Et Blanchot de conclure: "seule la perfection est infiniment révolutionnaire." La perfection, c'est-à-dire, *l'utopie.*

CHAPITRE 6
CONCLUSION

6.1 Naissance de l'art

> "Ils les aimaient et ils les désiraient. Ils les aimaient et ils les tuaient" (Bataille *OC* v. 12, 272).

L'origine de l'art, motif central dans l'oeuvre de Blanchot, est interprétée presque toujours par ses exégètes comme condition de possibilité de l'art/la littérature. Mais en parlant de "l'origine de l'art" dans *Faux pas* et dans *L'Espace littéraire*, Blanchot touche parfois à un autre aspect laissé dans l'ombre par ses interprètes: l'origine *historique* de ce qu'on appelle l'art ou la littérature. C'est à cet aspect que je voudrais m'arrêter dans les pages suivantes, et le discuter en relation avec le thème opposé, la fin de l'oeuvre d'art, également évité dans les études sur Blanchot. Ce deuxième thème, esquissé dès *L'Espace littéraire*, et formulé de plus en plus précisément dans *Le Livre à venir* et *L'Entretien infini*, fera l'objet de la seconde partie de cette conclusion. Dans cette entreprise ayant comme but de tirer au clair le plus que possible ce que Blanchot veut dire par "origine" et "fin," j'essaierai aussi de tisser ensemble les différents fragments parsemés tout au long de ce travail, qui sont pertinents dans ce contexte, et de les synthétiser selon une structure de cohérence qui me semble exister chez Blanchot.

Le motif de l'origine historique de l'oeuvre d'art--ou, dans un autre registre, de la littérature--ouvre un livre dédié à Bataille, *L'Amitié* (1971), dont le titre rappelle un livre

projeté par celui-ci, et dont l'épigraphe contient des citations de Bataille. "Naissance de l'oeuvre d'art" est le titre de ce texte introductif, qui est lui-même écrit à partir d'un autre texte de Bataille, "La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art." A part ce texte, je vais convoquer ici deux autres textes de Bataille que Blanchot ne cite pas, mais avec lesquels il était peut-être familier, qui traitent du même sujet et qui s'enchaînent sur le fil de la même pensée sur les "primitifs."[1]

Si "Le regard d'Orphée" (*EL*) et "Le chant des Sirènes" (*LV*) sont des paraboles qui présentent l'acte d'écrire sous l'enveloppe d'un mythe de l'origine, "Naissance de l'art" est un texte qui dissipe l'ambiguïté sur la relation entre la naissance historique de l'art et l'écriture en tant qu'affirmation du désir de poser une origine comme fondement de l'oeuvre à venir: "La pensée qu'à Lascaux nous assistons à la réelle naissance de l'art . . . c'est ce que nous semblons attendre de l'art: que, dès sa naissance, il s'affirme et qu'il soit, chaque fois qu'il s'affirme, sa perpétuelle naissance" (*L'Amitié* 9).

La grotte de Lascaux, située en Dordogne et découverte en 1940, a été considérée pendant longtemps comme l'endroit de la naissance de l'art. Remontant, selon les spécialistes, à environ 15.000 A.C., cette grotte fait partie de l'héritage du Paléolithique supérieur, et ses murs sont couverts de peintures qui représentent presque exclusivement des animaux et des oiseaux.

Blanchot interpelle donc ce repère de notre origine et essaie d'y trouver la réponse à ce que dans *L'Espace littéraire* il appelait "l'essence" de l'oeuvre d'art. En

---

[1]"Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art" et "Au rendez-vous de Lascaux, l'homme civilisé se retrouve homme de désir" (*OC*, vol. 12, pp. 257-277 et 289-294).

fait, il sait la réponse dès le moment qu'il commence à contourner la question. Lascaux est ou n'est pas l'endroit réel de la naissance de l'art, cela n'a pas tant d'importance;[2] mais il est assurément le symbole de notre désir de trouver, et de croire à une origine absolument première (de l'homme, de l'art), parce que l'art est pour nous lié au désir de créer (encore une fois) l'univers.

"Cette pensée [la pensée que l'art aurait une origine--DH] est une illusion, dit Blanchot, mais elle est vraie aussi" (9). Elle est vraie, parce qu'il y a, quand même, une histoire de l'art, et comme dans toute histoire, quelque chose qui touche plus ou moins à une origine. D'ailleurs la science a trouvé le moyen d'exprimer cette ambiguïté de l'origine, en l'appelant "la préhistoire."

Blanchot commence donc l'article par la réponse, et continue en posant, après coup, les questions. A Lascaux,

> l'homme commence tout juste d'apparaître. . . . "C'est ce même sentiment de présence--de claire et brûlante présence--que nous donnent les chefs-d'oeuvre de tous les temps" [citation de Bataille, *La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art*--DH]. Pourquoi ce sentiment de présence? . . . Pourquoi ce besoin de l'origine, mais pourquoi ce voile d'illusion dont tout ce qui est originel semble s'envelopper . . . ? Pourquoi cependant l'art, même s'il est engagé dans la même illusion, nous laisse-t-il croire qu'il pourrait représenter cette énigme, mais aussi la trancher? Pourquoi, parlant du "miracle de Lascaux," Georges Bataille peut-il parler de "la naissance de l'art?" (10)

Il y a plusieurs questions ici qui couvrent plusieurs points: 1. A la manière de Lascaux, tout chef-d'oeuvre nous donne un sentiment de "présence," d'apparition de

---

[2]Il y a peut-être d'autres Lascaux dont nous n'avons pas connaissance. Dans l'article sur le passage de l'animal à l'homme, Bataille mentionne au moins un autre exemple: la découverte, en 1879, dans la grotte d'Altamira, des fresques primitives polychromes, mais il souligne que c'est la découverte des cavernes de Lascaux qui a produit pour la première fois dans l'histoire un intérêt et un débat si éveillés (261).

"l'être," en langage heideggérien (d'ailleurs, derrière ces lignes on sent que Blanchot lit rétrospectivement Bataille avec l'esprit heideggérien de *L'Origine de l'oeuvre d'art*); 2. Si Lascaux représente pour nous la naissance de l'oeuvre d'art, c'est moins parce que l'art y a été vraiment né, mais plutôt parce nous éprouvons ce besoin de l'origine; 3. L'art "nous laisse croire" (ambiguïté importante) qu'il peut représenter l'énigme de l'origine, et surtout l'éclairer.

Tous ces points convergent dans la même direction: l'art est pour Blanchot (du moins quand il publie ce volume, 1971) le symptôme de notre besoin d'origine; plus l'art est vrai, authentique, plus il essaie d'exprimer quelque chose d'absolument premier et élémentaire. Je disais dans l'Introduction que presque tous ceux qui écrivent aujourd'hui sur Blanchot insistent--et il me semble que cette insistance est due, du moins en partie au travail déconstructif de Derrida--sur le fait que cette origine est toujours en défaut, et que la littérature "telle quelle" n'existe pas. Ce type de lecture focalise la discussion sur les contextes institutionaux et historiques qui modèlent nos habitudes de lecture, or il me semble que la méditation de Blanchot sur ces contextes est beaucoup moins soutenue qu'elle n'en a l'air, et que si on lui a accordé tant d'importance dans les études blanchotiennes, c'est parce que Blanchot, après avoir pénétré dans l'académie américaine grâce à quelques intellectuels parmi lesquels Derrida n'est pas le moins important, a été immédiatement approprié par un public versé dans les paradoxes du postmodernisme, et qui lisait le plus souvent Blanchot non seulement à partir de Derrida, mais à partir de la place déjà assignée à celui-ci dans l'académie américaine, et moins en prenant comme point de départ le fondement culturel sur lequel la philosophie de

Blanchot s'érigeait.

Pour revenir à notre discussion sur l'origine, la mise en doute par Blanchot de l'existence d'une origine et d'un être "tels quels" de la littérature, est faite surtout à partir de Heidegger, et elle représente moins une négation de cette origine et de cet être, qu'une manière parfois rhétorique d'exprimer une affirmation opposée, plus précisément, l'idée que l'origine tient de la structure du désir (en l'occurence, du désir créateur).

L'origine historique de l'art et l'origine en tant que structure de l'acte créateur sont le plus souvent décrites par Blanchot avec le même lexique et d'une manière qui en exalte l'ambiguïté. Cependant, leur relation s'éclaircit si nous avons affaire à un texte, comme "Naissance de l'art," où Blanchot se concentre sur l'analyse de l'évolution historique de l'art. Dans ce texte-ci, il le fait via Bataille: quel est le but ou quelle est la pulsion, se demande Blanchot, qui a déterminé la création des peintures de Lascaux? Etaient celles-ci, comme les anthropologues l'ont toujours soutenu, faites exclusivement dans le but de "charmer" les animaux, étaient-elles un acte de magie sympathique, par lequel le peintre primitif essayait de domestiquer la nature et de capturer l'animal? Oui et non à la fois, répond Blanchot. Le peintre primitif peignait en tant que chasseur et shaman, dans le but pratique d'apprivoiser les animaux, mais il le faisait aussi d'une manière gratuite, à la manière des modernes.

Par cette réponse, Blanchot s'éloigne de celle que Bataille nous donne dans l'article "Le passage de l'animal à l'homme...," article où Bataille suit les explications des anthropologues sur le caractère purement *rituel* de l'art pariétal: "les oeuvres, en aucune mesure, à aucun moment, ne furent des objets d'art: rien ne s'éloigne davantage,

dans la production de tous les âges, de ce qui mérite le nom de chose" (Bataille 274). Bataille réussit d'une manière remarquable à faire cohabiter une explication anthropologique, avec une explication philosophique de source hégélienne. Si l'image est toujours négation de la chose, les images murales de Lascaux, qui ont la particularité de présenter des animaux parfois superposés les uns aux autres, en un enchevêtrement de formes dont il faut deviner les limites et les contours, indiquent non seulement la réduction de l'animal à l'état d'objet désiré par l'homme-chasseur, mais *à la fois* une sorte d'excuse: "s'adressant à l'animal, le prédateur humain s'excuse de le traiter en chose . . ." (275). Cette relation ambigüe de "l'homme latent" à l'animal, est appelée par Blanchot, sous l'influence de Bataille, relation d'"amitié." Pas encore assez homme pour détruire d'une manière froide et calculée le monde animal, et cependant assez écarté de la nature pour se faire des outils, l'homme primitif est d'abord un être travailleur, qui apprend ce que c'est que la mort en détruisant l'état animal d'où il provient.

Il est intéressant que dans leur analyse de l'homme primitif, Bataille et Blanchot diffèrent sur la portée qu'ils accordent, l'un, au côté animal de l'homme, l'autre, à son côté travailleur. Ils semblent être d'accord, cependant, que l'homme acquiert son humanité en deux étapes. Ces étapes correspondent selon Blanchot à deux types de transgression: l'une, fortuite, quand l'homme brise les interdits d'une manière naturelle et spontanée, et la deuxième, plus rationnelle, où, dans un instant, et par un impossible retour, il voudrait revenir à l'état initial de la réalité animale. Ces deux types de transgression sont similaires, en gros, aux deux types de transcendance dont parlait Bataille: une transcendance "indécise" de l'homme primitif et une transcendance de

l'homme rationnel.[3]

Pour le primitif, cette transgression ou cette transcendance s'accomplissait pendant le rituel de la fête qui rompait les interdits, en "interrompant le temps de l'effort et du travail" (*L'Amitié* 12). Blanchot cite la comparaison de Bataille entre l'activité artistique telle qu'elle se manifeste à Lascaux et l'effervescence introduite par l'intermède de la fête. Ainsi, Bataille peut dire qu'"*au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste*. . . ." (Cité par Blanchot 15). C'est là une idée chère à Blanchot (illustrée, entre autres, dans "Le regard d'Orphée," *EL*), mais qui est moins importante pour Bataille dans l'article "Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art."[4] Ce qui préoccupe Bataille ici, c'est la manière dont l'art de l'homme primitif, en opposition avec celui de l'homme "civilisé," révèle qu'essentiellement, le premier continue d'appartenir au règne animal. Ici, dans certaines de ses plus belles pages, Bataille décrit minutieusement les peintures de Lascaux pour conduire lentement le lecteur à la conclusion que, même quand il participe à l'activité la plus humaine et humanisante, l'activité artistique, l'homme primitif préfère masquer et nier son côté humain au profit de son côté animal: "dans l'art préhistorique, l'animalité est chargée du signe positif, l'humanité du signe négatif" (271). Cela, sans doute, parce que l'homme était intégré au monde animal, pour lequel il éprouvait un sentiment de fraternité, et dont l'aspect sauvage était inséparable de la réalité mytho-

---

[3]Voir 5.2 Le sacré (à partir de Bataille).

[4]Retenons, cependant, cette idée à laquelle je vais revenir: pour que l'art existe, il faut que l'idée de transgression, donc de séparation entre deux espaces, l'un quotidien, l'autre sacré, existe aussi.

poétique qu'ils partageaient. C'est cette "animalité poétique" que nous retrouvons sur les murs de Lascaux, dans les figures des vaches, des chevaux, des cerfs et des bisons. Bataille conclut de cette "figuration naturaliste" (273) que l'homme détestait sa forme humaine, qui n'est *presque jamais* présente dans l'art préhistorique. A Lascaux, il y a *une seule scène* où l'homme est figuré, mais sa figuration même pose des problèmes, car il a la tête d'un oiseau. Bataille nous donne plusieurs exemples de représentations masculines et féminines dans l'art préhistorique qui conduisent toutes à la même conclusion: le manque du visage humain est constant dans l'art primitif. Dans une autre peinture, l'homme a une tête de Mammouth; l'interprétation des anthropologues, selon laquelle il s'agit dans cette convergence homme-animal d'un déguisement symbolique du chasseur, est acceptée par Bataille, mais il ne la trouve pas suffisante. Il élargit le questionnement en prenant en compte aussi la représentation des femmes. Celle-ci comprend le plus souvent des statuettes dont les traits maternels--les hanches, le ventre, les seins--sont hyperbolisés. A l'encontre des figurations masculines, celles des femmes n'ont jamais de visage animal, mais elles ont en commun avec celles des hommes, la suppression de l'aspect humain. Bataille remarque une caractéristique frappante de ces statuettes, notamment l'aspect lisse du visage qui ressemble à une sphère sans yeux, sans nez et sans bouche. Elles partagent aussi avec les figurations masculines l'hypertrophie du sexe; la figure de Lascaux, par exemple, a le sexe en érection. Bataille conclut que cette absence de visage, pour les femmes, ou ce visage animal, pour les hommes, n'indiquent qu'une chose: "que l'homme du Paléolithique masqua ce dont nous sommes fiers, étala ce que dissimulent nos vêtements" (270). Même s'il était déjà un travailleur

et un artiste, l'homme du Paléolithique n'était pas tout à fait "le créateur d'un monde de choses durables" (277). Les formes animales qu'il dessinait semblaient surgir l'une de l'autre, elles n'avaient pas de contour précis, et l'auteur qui était derrière le tableau voulait s'effacer plutôt que laisser son empreinte dans un visage humain. "Il ne triomphait pas encore mais s'excusait" (277). Il n'était pas encore le travailleur qui affirme son pouvoir dans le monde par la négation de celui-ci et sa transformation en objet maîtrisé, mais il était suspendu entre deux mondes, un monde ayant le charme et l'indistinction du rêve, et un autre, qui préparait son entrée dans la voie rigoureuse de la civilisation.

Je disais que Bataille et Blanchot diffèrent dans l'accent qu'ils mettent sur les deux aspects de l'homme primitif: le côté animal et le côté travailleur. Voilà ce que Blanchot a à dire sur la scène de Lascaux, la seule, où l'homme est figuré:

> L'homme, on le sait, n'est représenté et par quelques traits schématiques que dans la scène du fonds du puits, étendu entre un bison qui fonce et un rhinocéros qui se détourne. Est-il mort? Endormi? Simule-t-il une immobilité magique? Va-t-il venir, revenir à la vie? . . . Il est assez frappant qu'avec la figuration de l'homme s'introduise dans cette oeuvre autrement presque sans secret un élément d'énigme, que s'y introduisent aussi *une scène, comme un récit* [je souligne], une impure dramatisation historique. (20)

On peut voir que Blanchot est attiré dans cette scène par ce qui fait de son auteur notre semblable, l'auteur d'un récit, et qu'il choisit d'ignorer le visage animal de ce semblable. En fait, il arrive, à partir de la même représentation, à une conclusion contraire à celle de Bataille, qui voyait dans le manque du visage humain le désir de l'homme de s'effacer en tant que travailleur et artiste, et d'exalter son animalité. "Mais il me semble que le sens de ce dessin obscur est, malgré tout, très clair: c'est la première

signature [je souligne] du premier tableau," dit Blanchot (20). Cette différence entre les deux interprétations est moins une différence d'opinions qu'une différence d'accent selon l'intérêt qui réside pour Bataille, en ce que l'homme a perdu en acquérant le pouvoir de créer, et pour Blanchot, en ce que c'est que l'essence de l'art:

> Ce que suggèrent les premiers moments de l'art, c'est que l'homme n'a contact avec son propre commencement, n'est affirmation initiale de lui-même, . . . que lorsque, par le moyen et les voies de l'art, il entre en communication avec la force, l'éclat et la maîtrise joyeuse d'un pouvoir qui est essentiellement pouvoir de commencement, c'est-à-dire aussi de recommencement préalable. (*L'Amitié* 19)

L'art est donc pouvoir de commencement. Cette affirmation est faite par Blanchot--publiée, du moins, donc implicitement assumée--en 1971, après la parution de *L'Entretien infini.* Quelques lignes plus haut, sur la même page, cette idée est exprimée sans aucune ambiguïté: "L'art a partie liée avec l'origine elle-même toujours rapportée à la non-origine, il explore, affirme, suscite, en un contact qui ébranle toute forme acquise, ce qui est essentiellement avant, ce qui est sans être encore" (19).

Je retiens tous ces fragments parce qu'en dépit des changements intervenus dans la biographie intellectuelle de Blanchot, ils montrent que sa vision de l'art et de la littérature était essentiellement la même que dans ses premiers écrits: l'art et la littérature arrivent à *être,* c'est-à-dire à donner *forme* par le pouvoir de maîtriser ce qui n'en avait pas. Celui qui donne forme et être au néant se sent Souverain. L'art et la littérature ont été pour Bataille et pour Blanchot la Souveraineté, c'est-à-dire une nouvelle (et peut-être la dernière) religion de l'homme Occidental.[5]

---

[5]J'emploie ici un motif lacoue-labarthien: la littérature (celle de la modernité, du moins) comme religion. Voir son texte "L'agonie de la religion," lu à la Maison des

6.2 Fin de l'art?

"La barbarie, c'est le littéral."
(Adorno, *Théorie esthétique*)

On parle beaucoup aujourd'hui de "fin:" fin de l'histoire, fin de l'humanisme, fin de l'art, fin de la littérature, fin de l'homme. Il y a sans doute dans cette répétition obsédante de la clôture une mode, qui, comme toute mode, passera. Mais il y a aussi plus que cela, car l'affirmation excessive d'une limite qui aurait été atteinte (la "fin" de...), nous oblige à penser d'où vient ce désir de l'homme contemporain de parler de la fin, et de théoriser infiniment autour de ce qui, par l'appartenance à un domaine esthétique, était autrefois destiné à toucher la sensibilité. L'art était l'empire de la beauté et de la subjectivité. C'est cet empire qui est en crise aujourd'hui.

L'art et la littérature sont plus vivants que jamais si on se réfère à la nombreuse littérature de spécialité qui les entoure, mais c'est leur transformation croissante en idéologie qui nous fait penser à une mutation dans la réception artistique. Cette mutation est directement liée à la radicalisation des conquêtes technologiques du monde, qui ont comme résultat le changement des rapports entretenus entre l'homme et le réel. La relation art-technologie-travail dans le monde contemporain a été le mieux analysée par Theodor Adorno, auquel je vais faire de nombreuses références dans cette partie de mon travail, pour revenir ensuite à la présence de ce thème dans, et à ses conséquences pour, l'oeuvre de Blanchot.

écrivains en hommage à Blanchot, où on peut lire aussi cette définition de la littérature: "le langage par lequel l'homme, le subissant et croyant y découvrir sa définition, s'exerce à dominer ce qui l'assujettit et à dicter le sens de ce qui le fait exister" (228).

Si l'histoire de l'art se confond avec celle de l'homme, puisque celui-ci n'a pas toujours été ce qu'il est aujourd'hui, on a raison à croire que l'histoire de l'art figure sur le plan esthétique l'histoire de l'homme. Les formules prises par l'art au cours de l'histoire ne sont donc pas éternelles, mais ceci ne veut pas dire qu'elles sont arbitraires ou que l'art comme expression du désir de créer ne répond pas à un désir qu'on pourrait dire universel: le désir de vaincre la mort et l'informe.

J'ai parlé dans le sous-chapitre précédent de la relation entre le début de l'homme et celui de l'art. Je vais m'arrêter maintenant à cette autre relation, aussi importante que la première, que j'ai mise sous le signe de "la fin." Dans quel sens faut-il prendre la "fin de l'art/de la littérature" chez Blanchot? S'agit-il de la fin d'une *certaine* littérature et par conséquent, de l'ouverture vers d'autres possibilités, ou s'agit-il vraiment de la fin *historique* de la littérature?

D'abord, il faut dire que presque chaque fois que Blanchot imagine cette fin (Et il en parle toujours avec beaucoup de précautions, sur le registre du possible, d'un possible qui n'est jamais prophétique, mais toujours un "peut-être."), il la décrit comme l'ère de l'impersonnel, de l'anonymat ou du neutre. La littérature commence à avoir, dit-il, avec la venue de la modernité, une voix qui ne semble appartenir à personne, une voix détachée ou plutôt étrangère, qui mesure la distance de celui qui parle au monde qui l'entoure. De Flaubert à Kafka et à Mallarmé, de *L'Etranger* de Camus à *L'Innommable* de Beckett, Blanchot trouve des exemples de cette modernité de l'étrangeté, exemples qu'il considère comme essentiels non pas parce qu'ils expriment sa préférence esthétique, mais parce que cette esthétique n'est que le reflet de la réalité où nous vivons.

Ainsi, "l'homme sans particularités" de Musil, une sorte de frère spirituel de l'étranger de Camus, ce n'est

> pas seulement le héros libre qui refuse toute limitation et, refusant l'essence, pressent qu'il faut aussi refuser l'existence, remplacée par la possibilité. *C'est d'abord l'homme quelconque des grandes villes, l'homme interchangeable, qui n'est rien et n'a l'air de rien, le "on" quotidien, l'individu qui n'est plus un particulier, mais se confond avec la vérité glaçante de l'existence impersonnelle.* (*LV* 192--Je souligne.)

Treize ans avant la parution de ces lignes, Blanchot publie dans la collection d'essais *Faux pas* (1943), "Le roman de L'étranger," un commentaire sur le roman de Camus, *L'Etranger* (1942). Quelle est la signification, se demande Blanchot, de ce petit employé banal, qui, par l'accident imprévisible d'un meurtre est tout d'un coup livré à un destin épouvantable? Je vais citer sa réponse entièrement, car chaque mot me semble important:

> Dans une certaine mesure, il est l'image même de la réalité humaine, lorsqu'on la dépouille de toutes les conventions psychologiques, lorsqu'on prétend la saisir par une description faite uniquement du dehors, privée de toutes les fausses explications subjectives. Il est l'absence profonde, l'abîme où il n'y a peut-être rien, où il y a peut-être tout, que suppose tout spectacle humain. (*Faux pas* 251)

L'étranger est ainsi condamné par la société, dit Blanchot, non pas à cause de son meurtre, mais à cause "de cette absence de pensée et de vie subjective qui fait de lui un étranger." C'est que: "La société n'admet pas qu'on révèle avec tant d'ingénuité, avec une sorte d'inconscience qui la consterne, que le vrai, le constant mode de penser de l'homme, c'est un 'Je ne pense pas,' 'je n'ai rien à penser,' 'Je n'ai rien à dire'" (251). On peut dire qu'à un premier niveau, l'étrangeté du personnage représente l'aliénation de l'individu confronté avec la loi de la société. Mais, comme Blanchot le dit, et comme d'ailleurs la plupart des commentateurs de Camus l'ont remarqué, cette étrangeté est plus

que l'aliénation de l'homme moderne face à la société. "Elle représente le sens que prend l'existence, lorsqu'elle est saisie en dehors des modes de penser et de sentir que l'usage des paroles explicite" (253).

Quand Blanchot écrivait ces lignes en 1943 (au plus tard), la société avait peut-être encore la naïveté de demander à ses membres des "sentiments," de prétendre qu'ils étaient les heureux (ou malheurex) possesseurs d'une vie intérieure qui dictait leurs actions et réactions, et ceux qui n'en avaient pas, comme ce personnage de Camus, pouvaient passer pour l'avant-garde aliénée d'une société qui croyait encore à la profondeur. Entre-temps, l'impersonnalité de l'étranger est devenue la loi, et le texte même de Blanchot de 1956 le confirme. Un "homme nouveau" habite nos villes, un "homme possible" qui n'a plus de contact direct, charnel, avec l'existence, mais qui vit "dans un monde de possibilités et non plus d'événements, où il ne se passe rien que l'on puisse *raconter*" (*LV* 191, 193).

Dans *Pour un nouveau roman* (1963), Robbe-Grillet analyse la question de l'impersonnalité ou de ce qu'il appelait "l'objectivité" (la description du sujet comme s'il était un objet) dans le roman contemporain: "Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marque l'apogée de l'individu" (28). Si les romanciers n'éprouvent plus le besoin de décrire la vie intérieure du sujet, ce n'est donc pas à cause d'un caprice, mais parce que les rapports que nous entretenons avec l'univers sont en train de changer. Les "vieux mythes de la profondeur," tels que le roman les a hérités à partir de Madame de Lafayette, l'idée du héros basée à la fois sur son unicité et sur son universalité, donc sur son caractère *typique*, sont remplacés par

l'idée d'un héros a-typique, tel les personnages de *La Nausée* et de *L'Etranger* (22, 27). Ce type de héros impersonnel est déjà présent chez Kafka: ses personnages réduits à des initiales en sont un signe. "Peut-être n'est-il pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule," dit Robbe-Grillet (28).[6]

Cette métamorphose de l'être humain ne peut ne pas avoir des conséquences sur l'art et la littérature. Blanchot propose d'analyser ces conséquences en littérature de la même manière que Marx a analysé les conséquences de l'aliénation dans la société, ce qui ne veut absolument pas dire qu'il propose une critique idéologique, ou pire, marxiste, mais qu'il propose de trouver au niveau de la parole littéraire, et en s'appuyant sur la relation profonde qui existe entre la rhétorique et la technologie (les moyens de production, donc) à tout moment historique, la réponse à la question sur l'étrangeté de l'homme que nous sommes devenus: "Quelle est cette puissance neutre qui émerge tout à coup dans le monde?" (*LV* 202). Ainsi, tous les écrivains de la modernité qui sont des références significatives pour Blanchot, représentent pour lui des signes de l'univers impersonnel où nous vivons, des existences vouées entièrement à la transposition de

---

[6]Au sujet de la "littérature objective," voir aussi le texte de Roland Barthes, "Littérature objective," sur le rapport entre l'homme et l'objet chez Robbe-Grillet. Ses remarques pourraient faire, à côté du livre de Robbe-Grillet, le contenu d'un traité comparatif entre l'objet, l'espace et le temps dans le passé et aujourd'hui. L'objet "classique" (Barthes emploie le terme au sens large) fourmille des significations, des souvenirs et des analogies, alors que l'objet chez Robbe-Grillet n'est qu'une présence, qu'une surface dépourvue de métasignification, ou s'il en a une, c'est toujours de l'ordre de la fonctionnalité. Ce rapport à l'objet entraîne un changement au niveau de l'écriture. Robbe-Grillet veut détruire l'adjectif qui décrit l'objet, le langage métaphorique en général, c'est-à-dire ce que nous appelons la "poéticité" de la langue, dit Barthes. (Texte publié pour la première fois en 1954 en *Critique*. Je cite de la collection *Essais critiques*, 1964).

cette impersonnalité, vivant auprès d'elle, "hors du monde et, dans cet écart, flottant éternellement entre l'être et le néant, incapable[s] désormais de mourir et incapable[s] de naître . . ." (294). Nous comprenons qu'en disant "hors du monde," Blanchot veut dire que l'écrivain sacrifie le monde de la quotidienneté pour le monde de l'écriture auquel il appartient entièrement.[7] Mais que veut-il dire quand il assigne à l'écrivain l'espace instable qu'il voudrait arrêter du côté de l'être ou du côté du néant, et quand, dans la même phrase, il lui attribue la pire impuissance, celle de naître ou de mourir?

Tout ce qui naît vient à l'être à partir d'une origine absolue, et tout ce qui meurt se dissout dans le néant. Mais il semble qu'avec son air impersonnel, la modernité a apporté aussi l'état d'une existence transitoire, sans fondement et sans limite, un état du possible hasardeux et de la répétition neutre. C'est dans ce manque de fondement de l'existence et de l'art que Blanchot voit l'incapacité du moderne de "naître," et c'est l'impossibilité de sortir de la répétition qu'il caractérise comme incapacité de "mourir." "L'homme sans particularités" n'a plus de centre qui lui donne de l'emprise sur ses paroles, celles-ci sont comme au-dehors de lui, et tout ce qu'il peut faire c'est répéter: des mots, des phrases, et de mimer l'appartenance affective à une existence pulvérisée en une sérialité événementielle.

Et cependant, cette sérialité ne veut pas abandonner facilement l'enchaînement structurel qui se déploie à partir d'un centre idéal, et qui, dans ce déploiement, construit nos mythes et le labyrinthe de nos rêves. Tant que le dernier clochard existe, le mythe n'aura pas encore disparu, a dit une fois Walter Benjamin. Peut-être la question n'est-

---

[7]Voir le début du chapitre 4 "Plus de récit?"

elle pas alors, si le mythe sera dorénavant "interrompu" (pour employer l'expression de Jean-Luc Nancy), mais si la littérature est encore capable d'abriter et de créer encore des mythes. La perte du héros et de l'histoire dans la littérature contemporaine dont parlait Robbe-Grillet pourrait aussi être décrite comme la démythisation de la littérature. On pourrait dire que la littérature a fait la preuve jusqu'à présent qu'elle peut survivre même si le mythe est réduit à ses coordonnées les plus schématiques (histoire fragmentée, anti-héros)--coordonnées qui ne sont pas d'ailleurs absolument nouvelles en littérature--, mais elle pourra le faire jusqu'à quand? Il semble que le film attire de plus en plus dans son espace plus concret et plus matériel que celui de la littérature, d'anciens mythes qu'il travaille sous de nouvelles formes. Mais le film ne représente pas seulement le transfert de la mythologie des pages blanches du livre sur la surface colorée de l'écran, il signifie aussi--et surtout--la fin du caractère sacré de la fiction.

J'ai décrit dans les deux chapitres consacrés au sacré[8] le caractère sacré de l'art à ses débuts et sa désacralisation historique progressive. Certaines des études les plus célèbres de ce siècle sur la différence essentielle entre l'art contemporain et celui des siècles passés, comme le texte de Benjamin sur la technologie dans l'ère de la réproductibilité mécanique, trouvent cette différence justement dans la perte de cette sacralité que Benjamin avait appelée "aura." La sacralité de l'oeuvre réside dans son appartenance à un espace *séparé* de l'espace de la vie quotidienne (ou de l'espace du travail, dans la terminologie de Bataille et d'Adorno). Dans ce sens, l'oeuvre d'art représente le désir--et on peut dire sans trop de risque, le désir *universel*--d'un *autre*

---

[8]Chap.3. Heidegger et le sacré et chap. 5.2 Le sacré (à partir de Bataille).

monde, d'un monde dont elle est forcément séparée, et seule la conscience aiguë de cette séparation est virtuellement créatrice.

L'oeuvre de Theodor Adorno, contemporaine en esprit et chronologiquement de l'oeuvre de Blanchot, synthétise le mieux peut-être l'idée que le pouvoir de créer, issu de l'ancien monde où le sacré n'était pas totalement perdu, ne peut qu'être englouti par la totalité du monde soumis à la technologie. Empruntant à Max Weber l'expression "le désenchantement du monde" (une autre manière de décrire la désacralisation dont parlait Bataille), Adorno nous fait comprendre pourquoi l'art aspire aujourd'hui à une "objectivité" totale. Cette "objectivité" est le résultat de la réalité technico-sociale d'un monde dont le fonctionnalisme semble être la valeur majeure. Dans ce monde tout doit avoir une finalité extérieure, et cette finalité vient contredire la finalité intérieure que l'oeuvre d'art autonome avait jusqu'à présent. "Le fonctionnalisme, en tant qu'un pour-autre-chose, devient superflu, ornemental, en tant que fin en soi" (Adorno 87). La transformation de ce qui autrefois n'était qu'un *moyen*, la technique, en une *fin* en soi, rend l'oeuvre d'art une simple *chose* parmi les autres choses du réel. Ainsi, la technique qui est à l'origine ce qui rend possible l'art, par sa transformation radicale en le *telos* d'une humanité décidée à suivre jusqu'au bout la voie de ce qui n'a pas de bout, le progrès, "*peut devenir ennemi de l'art . . .*" (86--Je souligne.). Voilà, en quelques mots, le coeur du rapport art-technologie aujourd'hui. C'est ce rapport que je voudrais analyser dans les pages suivantes, en essayant de trouver, en fonction de lui, la place de Blanchot dans les théories contemporaines. Si on est arrivé à parler d'une possible fin de l'art, la cause de cette possibilité est à chercher dans la technicisation radicale du monde,

technicisation qui ne laisse plus de place à l'être-en-soi et pour-soi. L'art, frappé dans son autonomie, est le domaine qui s'en ressent le plus, et dans ce contexte, la question sur son avenir cesse d'être une simple question "à la mode," et devient la question portant sur *l'avenir même* de l'oeuvre d'art.

Dans le deuxième chapitre de ce travail, "L'oeuvre et le mythe," j'ai cité Blanchot qui dans "Le regard d'Orphée" de *L'Espace littéraire* affirme que l'oeuvre *n'est pas*. Cette définition de l'oeuvre comme non-être, mais comme non-être qui aspire à être, est présente sous d'autres formes chez Adorno aussi. Seulement, Adorno insiste davantage sur le fait que le caractère *irrésolu* de cette contradiction *doit* rester irrésolu pour que l'oeuvre soit fidèle à elle-même. Blanchot compare souvent l'oeuvre à un rêve[9] où les formes des êtres n'arrivent pas à naître, et cette comparaison est peut-être la meilleure métaphore de l'oeuvre d'art qui peut nous aider à comprendre ce qu'Adorno veut dire par le "charme" de l'oeuvre et du monde. Le charme de l'oeuvre réside dans cette irrésolution, dans l'antinomie entre l'être et le non-être, antinomie dont le rêve est la meilleure représentation. Par contraste, dans le monde "désenchanté," l'homme ne croit qu'aux objets aux contours bien fermes, et l'oeuvre d'art même, dans ce monde,

---

[9]Je donne ici un fragment de *L'Amitié* où la métaphore du rêve est accompagnée d'une comparaison entre celui-ci et le sacré des Anciens: "L'impossibilité de dormir que devient le sommeil dans le rêve, il est tentant de croire qu'elle nous rapproche, par allusion et par illusion, de la nuit éveillée que les Anciens appelaient sacrée, nuit chargée et privée de nuit, longue nuit de l'insomnie à laquelle correspond, en son attrait qui ne cesse pas, le mouvement non maîtrisé de l'inspiration, chaque fois que nous parle l'antériorité parlante. . . ." Ce fragment de l'essai "Rêver, écrire" finit symboliquement avec une citation de celui qui, si proche de la nuit, n'a cessé d'inspirer Blanchot, Hölderlin: "'*Dans l'état entre être et non-être, partout le possible devient réel, le réel idéal, et c'est, dans la libre imitation de l'art, un rêve terrible, mais divin*'" (170).

"totalement objectivée, . . . devient un simple *fait* et disparaît en tant qu'art" (Adorno 87--Je souligne.)

> La technicisation de l'art est tout autant provoquée par le sujet, c'est-à-dire par la conscience déçue et par la méfiance à l'égard de la magie en tant que voile, que par l'objet, c'est-à-dire par la manière dont les oeuvres d'art peuvent être soumises à une organisation obligatoire. (85)

Dans l'affirmation précédente, Adorno nous donne d'une manière indirecte les deux éléments essentiels de l'oeuvre d'art: "magie" et "organisation." Ces deux termes sont en une relation antinomique, mais absolument nécessaire si l'oeuvre d'art est plus qu'un simple *fait* bien structuré du point de vue technique. Dans cette relation, l'oeuvre d'art est un monde ordonné d'une manière rigoureuse, mais dont la rigueur est *cachée* par le voile magique et enchanteur qui la couvre. C'est ce voile seul qui permet au lecteur de réagir devant une oeuvre avec l'émotion que seule la beauté provoque en nous. Sans ce voile, le lecteur serait devant une oeuvre écrite comme devant une pièce musicale où il n'écouterait pas la musique en tant que *tout* dépaysant, mais en tant qu'enchaînement rigoureux de *notes*. Or, la technologie, qui transforme les moyens--l'organisation--en fins, rompt définitivement le voile magique de l'oeuvre. Celle-ci est dorénavant totalité sans secret. Seule la technologie, dit Adorno, permet "d'organiser totalement l'oeuvre d'art . . ." (85). Dans ce sens, on peut dire que la poétique mallarméenne qui vise à une oeuvre *totale*, n'est que l'intuition géniale, à une époque historique où l'homme commence à se sentir accablé par la technicisation rapide du monde, que les moyens--la technique--sont maintenant identiques avec l'oeuvre en soi. En d'autres mots, la caractéristique de l'oeuvre d'être *faite* se trouve sur le même plan avec son *être-là*: "fait, étant," comme dit Mallarmé. Ainsi, "la technicisation,

prolongement du bras du sujet dominateur de la nature," représente sur le plan esthétique--du moins dans une perspective traditionnaliste--, "un processus de perte d'âme" (86). Le processus de réification dont le résultat est de transformer l'art en un pur *fait technologique,* "refoule la contingence de l'individu qui produit l'oeuvre d'art" (86). Si l'individu en tant que sujet unique disparaît, l'âme qu'il transfère à, et qu'il objectivise dans, l'oeuvre d'art, disparaît aussi: "l'oeuvre d'art absolue se confond avec la marchandise absolue" (36).

Dans le monde désenchanté de la réification et de la fétichisation de la marchandise, l'art sera "révolutionnaire" s'il réussira à garder son "âme," c'est-à-dire son "pour-soi," en étant simplement *là*: "En étant 'là,' les oeuvres postulent l'existence d'un 'non-étant' et entrent par là-même en conflit avec la non-existence réelle de celui-ci" (84). En gardant son autonomie et en refusant de participer au mécanisme d'échange sur lequel les sociétés industrielles sont fondées, l'oeuvre d'art, dit Adorno, oppose, par sa totalité de non-étant, la totalité de l'étant du réel. Cette dernière affirmation est entièrement en résonance avec la théorie esthétique de Blanchot de *L'Espace littéraire*, de *Faux pas* et de *La Part du feu*. En plus, la consonance des deux théories n'est pas seulement de nature esthétique, mais elle s'étend aussi à la sphère du politique, comme structure qui leur est commune. L'être humain capable de produire et de comprendre des oeuvres d'art *autonomes*, c'est-à-dire des univers séparés du monde mécanique du travail, est un être libre. Cette idée qui traverse obstinément l'oeuvre d'Adorno, est relativement identique en esprit à celle de "De la révolution à la littérature" et de "La littérature et le droit à la mort," où nous avons vu que Blanchot caractérise le désir d'un

monde de la liberté absolue, idéal, utopique et absolument *autre*, comme le trait qui unit l'écrivain au révolutionnaire. La *vérité* de l'oeuvre d'art réside aux yeux de Blanchot et d'Adorno dans son caractère autonome (le mot d'Adorno), qui pour Blanchot se traduit en un espace (littéraire) sacré parce qu'au-delà de la vérité de la quotidienneté. "Car n'est vrai que ce qui ne s'adapte pas à ce monde" (Adorno 84).

Dans *La Part du feu* Blanchot interprétait le refus de l'oeuvre d'art de se soumettre à la loi du réel comme une "irresponsabilité" qui est la condition sine qua non de l'oeuvre d'art. C'est le désir d'être "responsable" que Blanchot reprochait à Sartre, car cette responsabilité courait le risque de transformer son art en propagande. Sartre le savait très bien d'ailleurs, et dans *Qu'est-ce que la littérature?,* essayant de faire cohabiter ses convictions communistes avec sa liberté d'écrivain, il dit, dans les moments de sa plus grande liberté, à peu près la même chose que Blanchot et Adorno, notamment que l'art authentique est révolutionnaire par le fait même de son existence. Tout écrivain est un inadapté. Car si ce monde le satisfaisait, pourquoi vouloir en créer un autre?

Le cadre du problème est tracé, en fait, par ces deux termes, l'un appartenant au politique et l'autre à l'esthétique: "inadapté" et "créer." Dans ce cadre, le concept d'écrivain appartient à une mythologie du créateur ou du génie dont j'ai brièvement parlé dans le chapitre "L'oeuvre et le mythe." C'est seulement à l'intérieur d'un tel concept, c'est-à-dire seulement si nous acceptons la définition de l'écrivain comme créateur, qu'on peut continuer à envisager l'oeuvre d'art comme potentiellement révolutionnaire, pour autant qu'elle serait la figuration d'un monde en soi qui serait la négation de celui-

ci. Le premier Blanchot, comme je l'ai dit, est l'auteur d'une telle esthétique, esthétique qui, par l'acceptation du concept d'écrivain-créateur (ou d'écrivain-génie), prolonge l'esthétique romantique.

Nous nous rappelons aussi que dans son analyse de *L'Instant de ma mort*, Derrida rejetait l'esthétique de la créativité, en localisant le génie du narrateur au niveau de la testimonialité et non pas de la créativité. Ceci est très important, parce que cette idée était censée renforcer l'autre idée de Derrida, selon laquelle la condition de possibilité du récit est sa répétabilité--donc la technique--, et non pas son idéalité. On pourrait dire que Derrida est ici--et je parle toujours sur un plan de l'esthétique--l'héritier d'une tradition qui commence avec Walter Benjamin. Je choisis cette référence, qui est évidemment discutable et relative, parce que dans sa *Théorie esthétique* Adorno place la discussion entre deux pôles: d'un côté, la magie correspondant à l'oeuvre "auratique" (terme et concept qui viennent de Benjamin); de l'autre côté, la technicisation absolue et la reproduction de masse, correspondant à l'oeuvre d'art technologique (dont le modèle paradigmatique est pour Benjamin la photographie). L'analyse de Derrida, qui situe la fiction dans un rapport de sympathie avec le réel, est radicalement opposée à l'esthétique adornienne centrée sur l'idée que l'art et le réel sont dans un rapport d'antinomie. L'esthétique de Blanchot est à mon avis, en dépit des apparences et surtout en dépit de certaines touches stylistiques héritées par Derrida de Blanchot, plus proche de celle d'Adorno que de celle de Derrida.

La critique adornienne de l'esthétique de Benjamin est importante à retenir parce qu'elle pourrait être appliquée à toute autre esthétique informée par l'idéologie de la

répétabilité. Je donne la parole à Adorno:

> Toute oeuvre, en tant que destinée à une pluralité, est déjà, d'après son idée, sa reproduction. Le fait que Benjamin, dans sa dichotomie entre l'oeuvre d'art auratique et l'oeuvre d'art technologique, réprimait ce moment d'unité au profit de la différence, serait bien la critique dialectique de sa théorie. (52)

Ce qu'Adorno reproche à Benjamin se situe à deux niveaux:

1. Au niveau de l'esthétique, Benjamin, comme tous ses successeurs, déplacent l'accent sur le moment rationnel du processus esthétique (la répétabilité), en reléguant l'irrationnel (l'idéalité) à une époque dépassée. Or,

> cette irrationalité, précisément, voile et nie la société capitaliste et l'art représente à l'encontre de ceci la vérité dans une double acception: tout d'abord en conservant l'image de sa fin détruite par la rationalité et en convaincant la réalité existante de son irrationalité et de son absurdité. (77)

2. Cette idée nous entraîne directement au niveau du politique:

> Le défaut de la grande théorie de la reproduction de Benjamin est que ces catégories bipolaires ne permettent pas de distinguer entre la conception d'un art débarrassé jusque dans son fondement de l'idéologie et l'abus de la rationalité esthétique pour l'exploitation et la domination des masses . . . (81)

Cette constante des écrits d'Adorno, qui traverse son oeuvre d'un bout à l'autre, et qui s'appuie sur l'intuition de Max Weber, comme quoi l'esprit du capitalisme est à chercher dans la sécularisation de la morale protestante et dans la rationalisation de la quasi-totalité de la vie, aboutit invariablement à la conclusion que la production de masse, en liquidant la subjectivité, contient en elle-même la dégradation de l'art et probablement son inévitable disparition.

> D'une manière que la sociologie n'a guère encore analysé correctement, ils ["les procédés les plus progressistes de la production matérielle"] rayonnent à partir de là jusque dans les sphères de la vie les plus éloignées et pénètrent profondément dans la zone de l'expérience subjective qui ne s'en rend pas compte et garde ses réserves. Est moderne l'art qui, d'après son mode d'expérience et en tant

qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de production dominants. (52)

Nous avons vu que chez Blanchot l'art moderne--qu'il s'agisse de Lautréamont, de Flaubert, de Mallarmé ou de Kafka--avait comme symptome le sentiment de réification qui accompagne l'expérience du sujet, sentiment manifesté jusqu'au niveau de l'écriture même. Mais, à la différence d'Adorno pour qui la technicisation et le système capitaliste vont de pair, Blanchot ne se concentre pas sur le processus de production des sociétés industrielles, mais, dans la lignée de Heidegger, pose le problème seulement au niveau de la technique. Cette focalisation du problème permet à Blanchot de garder plus d'illusions vis-à-vis d'un "possible recommencement" que la technique pourrait offrir à l'humanité (idée de *L'Entretien infini*) ou de poétiser une Apocalypse improbable où toutes les langues seront mélangées et la terre s'unirait au ciel grâce à la Tour de Babel enfin accomplie. Cette dernière idée, esquissée vaguement dans "Mort du dernier écrivain" du *Livre à venir,* sera présente plus tard dans plusieurs textes de Foucault, accompagnée de tout un cortège de métaphores dont l'origine, comme dans le cas de la pensée communautaire Bataille-Blanchot, est difficile à déterminer: "rumeur," "murmure," "bruissement."[10] C'est, en tout cas, la description d'une parole collective et anonyme à la fois, la parole impersonnelle "des grandes villes." C'est peut-être dans ce

---

[10]Dans "Bruissement de la langue," article publié pour la première fois en 1975, Barthes aussi emploie cette expression qu'il caractérise de deux manières: comme la parole plurielle d'une "communauté de corps" où "aucune voix ne se constitue," et comme "bruit de ce qui marche bien," bruit qui est essentiellement celui de la machine (94). Le "bruissement de la langue" est pour Barthes, comme pour Foucault et pour Blanchot, la même utopie de l'annulation de sens à la "fin des temps" où la subjectivité se dissout dans l'anonymat collectif.

texte du *Livre à venir* que se trouve, schématique et presque chiffrée, la réponse à la question sur l'avenir de l'oeuvre que Blanchot posait vers la fin de *L'Espace littéraire:*

> Ne pouvant plus prendre appui sur les dieux, ni même sur l'absence des dieux; ne pouvant s'appuyer sur *l'homme présent qui ne lui appartient plus (livré qu'il est à la décision de se réaliser, c'est-à-dire de devenir libre de la nature et libre de l'être, par le travail et l'action efficace*), que va devenir l'oeuvre? (244--Je souligne.)

L'incertitude sur l'avenir de l'oeuvre est donc une incertitude qui a son origine dans le divorce de celle-ci de plusieurs éléments qui déterminaient--on le comprend indirectement--son être jusqu'à présent: 1. Le divin (qui se confond ici avec le sacré); 2. La nostalgie pour la perte de ce qui autrefois remplissait la vie de l'homme, le divin; 3. La passivité de l'homme pas encore séparé de la nature; 4. La totalité de l'être auquel l'homme appartenait et duquel le travail et le désir de se réaliser par le travail le séparent à jamais. On pourrait donc réduire les termes de l'équation portant sur l'avenir de l'oeuvre à deux termes opposés: le travail et le sacré. Ces deux termes peuvent évidemment être remplacés par d'autres synonymes, comme action/passivité--ou, avec la terminologie de *L'Espace littéraire,* impatience/passivité--, mais ils expriment essentiellement la même opposition que nous trouvons chez Adorno.

Si j'ai fait cette longue digression sur un possible parallélisme entre Adorno et Blanchot, c'est moins pour trouver des frères spirituels à Blanchot, mais pour élargir l'espace d'où procède le questionnement de Blanchot sur la nature (ou l'être) de l'oeuvre d'art. Quand Blanchot pose la question "Qu'est-ce que l'art?" ou "Qu'est-ce que la littérature?," il ne fait que re-poser la même question que l'esthétique pose depuis sa constitution en une discipline à part (environ trois cent ans). En rendant la question de

Blanchot à la tradition à laquelle elle appartient--l'esthétique--, on gagne aussi l'avantage de la perspective historique qui range les frères spirituels du côté des traditions culturelles; ainsi, on peut dire que Blanchot et Adorno arrivent à une définition quasi-similaire de l'art parce qu'ils s'appuient tous les deux sur un concept de l'art construit par l'esthétique (et implicitement par la philosophie) allemande.

On pourrait sans doute démontrer l'appartenance de Blanchot à cette tradition en analysant son héritage kantien,[11] par exemple, ou en élargissant encore plus la comparaison avec d'autres théories de ce siècle. Je ne peux m'empêcher de mentionner l'une des théories esthétiques les plus célèbres du XXe siècle, celle de Benedetto Croce, qui commence avec l'incontournable question: "Qu'est-ce que l'art?"[12]

Cette oeuvre, qui a été pendant un certain temps un point de référence dans l'esthétique européenne, peut sembler aujourd'hui, à une lecture vite faite, un peu datée, mais si nous lisons avec attention les traits caractéristiques de l'oeuvre d'art, selon Croce, nous pouvons non seulement trouver leur correspondant chez Blanchot, mais leur équivalent même. Les voilà, résumés ici, selon la rhétorique de la négation employée par Croce: 1. L'oeuvre d'art n'est pas un fait physique. Cela, dit Croce, parce que les faits physiques n'ont pas de réalité, alors que l'oeuvre est seule réelle. Le paradoxe de Croce (ce n'est pas ce qui nous entoure qui est réel, c'est le monde de l'art qui est beaucoup plus réel que le réel) ne fait que jouer sur la même opposition que nous avons constatée

---

[11]Ce qu'on a déjà fait: Françoise Collin le fait dans son livre sur Blanchot, et plus récemment, Manola Antonioli dans sa thèse de doctorat écrite sous la direction de Derrida.

[12]Je me réfère à *Breviario di estetica*, dont la première partie a été écrite en 1912.

chez Blanchot, Adorno et Sartre: réel/art ou réel/imaginaire (chez Sartre); 2. L'art est intuition, et comme tel, il n'a rien à faire avec l'utile. Cette autre opposition art/utile est également présente chez les trois auteurs mentionnés ci-dessus, et encore plus, chez Heidegger;[13] 3. L'art n'est pas un fait moral. Ici on peut invoquer "l'irresponsabilité" de l'art dont parlait Blanchot dans *La Part du feu,* surtout à propos de Sartre. L'art n'est pas une oeuvre de volonté, et encore moins de bonne volonté, dit Croce, et juger un fait de l'art selon des repères de la moralité, c'est comme si on discutait la moralité d'un triangle. Autrement dit, l'art est essentiellement *image* qui, en tant que telle, ne doit répondre qu'aux injonctions esthétiques; 4. L'art n'est pas un savoir conceptuel. Cette idée, qui peut sembler évidente, a une conséquence importante: le savoir conceptuel est toujours "réaliste" dans le sens qu'il essaie de définir la réalité par opposition à l'irréalité, et en faisant de celle-ci un moment subordonné à la réalité. Par contraste, dit Croce, l'intuition représente l'indistinction de la réalité de l'irréalité, c'est-à-dire la pure idéalité de l'image. Cette "pure idéalité de l'image" que nous entre-voyons seulement en état de rêve est la caractéristique fondamentale de l'art, selon Croce. Il recourt ici à la même métaphore que Blanchot pour expliquer la nature de l'art, la métaphore du rêve. L'art, en son essence, n'est ni jugement, ni discrimination entre vrai et faux ou bon et mauvais, mais indistinction de l'origine, *pure image.*

La question suivante posée par Croce me semble importante aussi parce qu'elle nous ramène à la vision adornienne de l'art, et à l'analyse de Derrida de *L'Instant de ma*

---

[13]Voir l'analyse de *L'Origine de l'oeuvre d'art* dans le troisième chapitre, "La puissance de négation du langage."

mort: comment naît la pure image? ("*come nasce la pura imagine?*" 31). Dans sa réponse, Croce distingue d'abord l'image qui appartient à ce qu'il appelle "l'intuition artistique," des images incohérentes de la rêverie ("*immaginazione incoerente*" 32), et fonde sa distinction sur le principe d'unité qui caractérise seulement l'image idéale. La méthodologie de Croce a comme particularité qu'il essaie de répondre à une question esthétique en se servant des concepts qui décrivent les processus cognitifs; c'est peut-être la raison pour laquelle un auteur autrement bien différent, comme Adorno, arrive à la même caractérisation de l'image en tant qu'essence de l'art. Adorno, d'ailleurs, a remarqué la parenté entre ce qu'il appelle "le principe de construction" (ou "le principe d'unité" chez Croce) de l'art et les processus cognitifs (qui vont de la perception du réel, à l'aide des organes sensoriels, à la synthèse de la perception). Dans son analyse, Croce interprète l'unité de l'image comme l'alliance du sensible à l'intelligible, interprétation qui pourrait être donnée aussi, et sans aucun changement terminologique, aux processus cognitifs. A son tour, Adorno dit: "La construction est la synthèse du divers au dépens des moments qualitatifs qu'elle maîtrise; elle est également synthèse du sujet qui croit s'anéantir en elle alors que c'est lui qui la réalise" (82). La diversité du réel est synthétisée et, par la synthèse, maîtrisée en tant qu'oeuvre; ce moment est le moment rationnel de l'oeuvre d'art, moment organisateur qui en fonde l'unité (ici Adorno affirme virtuellement la même chose que Blanchot dans *L'Ecriture du désastre*, quand il décrit les deux moments de l'écriture: d'un côté la puissance originelle de la parole, de l'autre, la maîtrise de cette puissance). La citation suivante d'Adorno me semble l'une des plus fines, claires et vraies eu égard à la construction de l'oeuvre:

> Cette construction arrache les éléments du réel de leur contexte premier et elle les transforme en profondeur jusqu'à ce qu'ils puissent à nouveau être capables d'unité semblable à celle qui leur est imposée extérieurement de façon hétéronome, et qui leur est tout autant imposée de l'intérieur. Grâce à la construction, l'art aspire désespérément à s'arracher de lui-même au sentiment du contingent, à sa situation nominaliste, pour accéder au caractère envahissant de l'obligatoire, c'est-à-dire à l'universel. Il a besoin pour ce faire de la réduction des éléments qui menacent ensuite de lui faire perdre de sa puissance et de dégénérer dans le triomphe du non-existant. (82)

1. La construction artistique refait le réel selon une loi interne, différente de la loi du réel, mais tout aussi puissante, si ce nouveau "réel" est capable d'unité; 2. Le "contingent" ou la temporalité est le trait du réel qui est dépassé dans l'oeuvre d'art par "l'universel" ou "l'obligatoire." Autrement dit, "l'amitié" de l'oeuvre d'art avec l'a-temporel résulte de son caractère de monde soumis à la loi de l'imaginaire; seule, l'image peut appartenir à l'universel, pour autant que le principe d'unité ("la réduction des éléments") qui la fonde, implique du coup, l'appartenance totale de cette image (de cette oeuvre) à un univers non-réel ("le triomphe du non-existant"). Est uni-versel ce qui est unique, c'est-à-dire idéal, ou comme dit Croce, ce qui se particularise dans une image unique. Là où l'oeuvre nous touche par la beauté, c'est que l'universel y est présent. Quand Derrida dit dans son analyse de *L'Instant* que la testimonialité est poétique ou n'est pas, j'imagine qu'il veut dire que l'universel de la perception (le témoignage) est érigé à un acte testimonial par l'incarnation (poétique) de l'universel dans le particulier de telle image. En cela, ce que Derrida appelait "le génie" de l'acte testimonial couvre la définition du génie artistique donnée par Croce (et d'ailleurs par toute théorie esthétique traditionnelle). Mais comme je le disais dans la discussion de la lecture derridienne de *L'Instant de ma mort*, Derrida refuse de mettre le signe égal entre la synthèse de la

perception du témoin et le génie de son témoignage manifesté dans la figure poétique du Château. Il a ses raisons, certainement, car il soutient, contre toute évidence, que l'universel est localisé au niveau du témoignage et non pas de la littérarité (ou de l'image artistique). Ce point est l'un des points majeurs qui séparent l'interprétation derridienne des autres que j'ai en vue ici. Mais il y en a d'autres, dont le plus important est peut-être l'insistance de Derrida sur le moment de la répétition versus celui de l'idéalité dans le processus artistique. En termes adorniens, en refusant la dialectique hégélienne des deux moments, il favorise le moment rationnel (répétitif) contre celui de l'idéalité créative. Dans la terminologie de Croce, il favorise l'existence physique du réel contre l'idéalité fantasmatique.

Il y a aussi le fait que Derrida rationnalise admirablement les points nodaux des textes de Blanchot où celui-ci veut en finir avec le mythe de l'origine (et donc de la création, du génie, du sujet etc.). Mais en finit-il vraiment? Peut-être, devons-nous dire de Blanchot, comme il l'a dit à propos de Sartre, qu'heureusement l'idéologue en lui a été surpassé par l'écrivain en lui. Et remercier les dieux chaque fois que la philosophie perd devant la littérature, car ce ne sera pas pour longtemps.

6.3 Le mythe du mythe

Deux sont les philosophes français contemporains qui sont peut-être les héritiers spirituels les plus proches de Blanchot et de Bataille: Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. A l'ombre de cet héritage, j'ai essayé de lire Blanchot qui, pour les auteurs du *Mythe nazi*, a été la voix de la Littérature elle-même. "Elle enseignait le Mythe, dans sa plus cruelle vérité: qu'il fallait mourir à l'oeuvre de langage," dit

Lacoue-Labarthe.[14]

La partie “Le Mythe interrompu” de *La Communauté désoeuvrée* de Nancy me semble très éclairante par rapport à la pensé du mythe de Blanchot, car Nancy y dit ce que Blanchot dit et ne dit pas à la fois sur le mythe. La thèse de Nancy pourrait se résumer de la sorte: ce que l'Occident a traditionnellement considéré comme “mythe” n'est, en fait, qu'une simple “fiction,” un “mythe du mythe.” Une simple fiction, parce que, selon les mythologues ou les anthropologues, le mythe est à la fois fondation de la communauté et fiction de cette fondation. Cette double qualité du mythe d'ouvrir un espace et de le figurer ou, autrement dit, cette mise-en-abyme originelle--car la figuration y est figuration de l'espace qu'elle ouvre en figurant--est, selon Nancy, le mythe du mythe, qui serait l'expression de l'obsession identitaire de l'Occident, l'origine ou l'état naturel qu'il essaie de s'approprier. A partir de Bataille, Nancy développe l'idée que la tâche de la modernité est de (se) penser (dans) *l'absence de mythe* et que la littérature sera désormais la figuration d'un “mythe interrompu.”

Lorsqu'il affirme que le mythe comme fondation de la communauté est ce que l'Occident a inventé pour satisfaire son besoin identitaire, Nancy suggère aussi que pour les "primitifs" le mythe n'est peut-être qu'une affaire aristocratique et éphémère. La notion moderne de l'écrivain même est, dit-il, le point de départ d'où s'est élaboré le mythe de l'écrivain et même le mythe du mythe, "le conteur primitif étant imaginé à partir de l'écrivain, et lui étant renvoyé comme son modèle originel" (172).

---

[14]Citation de “L'agonie de la religion” (228). Cette affirmation exprime d'une manière synthétique ce que je voulais dire dans le chapitre “L'oeuvre et le mythe.”

Il me semble que l'interprétation de Nancy est calquée sur la découverte de Freud qui, après avoir cru que la névrose était provoquée par un trauma réel, est de plus en plus convaincu que la scène primitive figurant l'origine de la névrose n'existe peut-être pas en réalité, mais que sa fiction peut servir à la guérison en rationalisant le monde obscur de la maladie. L'explication de Nancy est tout à fait acceptable si nous regardons les choses sous l'angle de la construction identitaire: oui, l'homme occidental acquiert son identité en imaginant un point originel qui lui sert comme repère fondationnel. Mais déduire d'ici, comme Nancy le fait--à moins que ce ne soit une surenchère rhétorique--, que la scène primitive décrite par les anthropologues n'existe pas, c'est pousser l'intransigence anti-mythique un peu loin. Dans les pays sous-développés on peut voir encore *la scène*--la scène dont Nancy dit qu'elle n'existe pas et qu'elle n'a jamais existé; dans certains villages des Balkans, par exemple, on trouve encore des conteurs "primitifs" qui racontent des histoires sur la fondation d'un espace. Cette scène est en effet, comme dans le mythe: un conteur--femme ou homme--entouré d'un groupe de villageois, récite ou chante une ballade le plus souvent héroïque, et les autres écoutent pendant qu'ils travaillent: *l'oeuvre* de la communauté au sens le plus pur.

Mais, tout en appelant au renoncement au mythe, Nancy finit par dire que le mythe est, *doit* être aujourd'hui, présent seulement comme littérature, et que sans celui-là, celle-ci est impossible. Son renoncement au mythe circonscrit le domaine du politique; nous retrouvons le même renoncement dans *La Communauté inavouable,* où Blanchot, dans un dialogue renoué avec Bataille, et en réponse à *La Communauté désoeuvrée,* attribue le désir de la communauté de *se présenter* au désir d'embrasser ses

origines: désir de mythe ou "fiction du politique," comme l'appelle Lacoue-Labarthe.

Cependant, en dépit du fait que Nancy voie la littérature contemporaine comme la figuration du "mythe interrompu" de la communauté, il analyse cette interruption seulement au niveau de l'écriture. Je crois qu'ici il se sépare de Blanchot. Car peut-on concevoir l'absence du mythe dans une sphère (le politique), tout en le gardant (même interrompu) dans une autre (la littérature)? Blanchot, qui pense cette interruption vraiment à la limite, imagine la mort du dernier écrivain. Je me demande alors s'il ne faudrait pas penser le *désoeuvrement* au sens le plus propre, c'est-à-dire comme disparition du livre. Car, si on parle d'absence de mythe, il faudrait peut-être envisager toutes les conséquences d'une telle absence, et non seulement l'imprésentation d'une essence. Vivre sous le signe du mythe veut dire aussi vivre selon une logique narrative, la logique du: comment quelque chose est arrivé à s'ordonner dans une figure? Si le mythe est la fiction par excellence, sa logique est celle de l'acheminement vers une figure, la logique constitutive à toute histoire (récit). Autrement dit, le mythe présente la relation entre le temps (le mouvement, l'écoulement) et l'espace (la figure): l'ouverture, le jaillissement primordial qui se clôt dans une figure narrative. Dans l'absence de mythe c'est la narration qui disparaît, l'histoire, qui est toujours histoire d'un commencement et d'une fin.

Blanchot a essayé de formuler cette absence dans une littérature "non-mythique," quête qui a été sa manière de vivre sur le mode le plus propre l'intransigence intellectuelle qui, dans ses derniers écrits politiques, et en particulier dans *Les Intellectuels en question* où il accuse Hitler d'avoir voulu tuer dans les Juifs l'absence de

mythe, lui dictait la méfiance à l'égard de toute manifestation mythique. Heureusement que l'écrivain en lui a été plus fort que l'idéologue en lui, je disais à la fin du dernier sous-chapitre. Je disais aussi dans le chapitre consacré au récit que dans son interprétation de *L'Instant de ma mort,* Lacoue-Labarthe démontre que celui-ci est construit sur un rappel de "citations." De mythes, autrement dit.

La littérature est et sera sans doute la figuration de "l'interruption" de la conscience mythique; elle sera fragmentée, désoeuvrée, et parfois son propre ennemi le plus grand. Mais si elle est, le mythe sera aussi.

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations

L'Arrêt de mort: AM

L'Attente l'oubli: AO

Au moment voulu: AMV

La Communauté inavouable: CI

L'Écriture du désastre: ED

L'Entretien infini: EI

L'Espace littéraire: EL

Faux pas: FP

Le Livre à venir: LV

La Part du feu: PF

Le Pas au-delà: PAD

Thomas l'obscur: TO

Oeuvres de Maurice Blanchot (en ordre chronologique)

Blanchot, Maurice. *Faux pas*. Paris: Gallimard, 1943.

---. *L'Arrêt de mort*. Paris: Gallimard, 1948.

---. *Le Très-Haut*. Paris: Gallimard, 1948.

---. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

---. *Thomas l'obscur* (nouvelle version). Paris: Gallimard, 1950.

---. *Au moment voulu.* Paris: Gallimard, 1951.

---. *Le Ressassement éternel* [*L'Idylle*, *Le Dernier mot* 1935, 1936]. Paris: Minuit, 1951.

---. *Celui qui ne m'accompagnait pas.* Paris: Gallimard, 1953.

---. *L'Espace littéraire.* Paris: Gallimard, 1955.

---. *Le Livre à venir.* Paris: Gallimard, 1959.

---. *L'Attente l'oubli.* Paris: Gallimard, 1962.

---. *L'Entretien infini.* Paris: Gallimard, 1969.

---. *L'Amitié.* Paris: Gallimard, 1971.

---. *Le Pas au-delà.* Paris: Gallimard, 1973.

---. *La Folie du jour.* [Montpellier]: Fata Morgana, 1973.

---. *L'Écriture du désastre.* Paris: Gallimard, 1980.

---. *De Kafka à Kafka.* Paris: Gallimard, 1981.

---. *Après coup. Précédé par Le Ressassement éternel.* Paris: Minuit, 1983.

---. *La Communauté inavouable.* Paris: Minuit, 1983.

---. *Le Dernier à parler.* [Saint-Clément]: Fata Morgana, 1984.

---. *Michel Foucault tel que je l'imagine.* [Paris]: Fata Morgana, 1986.

---. *Sade et Restif de la Bretonne.* [Bruxelles]: Éd. Complexe, 1986.

---. *L'Instant de ma mort.* Paris: Fata Morgana, 1994.

---. *Les Intellectuels en question.* Paris: Fourbis, 1996.

---. *Pour l'amitié.* Paris: Fourbis, 1996.

Oeuvres sur Maurice Blanchot

Antonioli, Manola. "L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie." Diss. École de Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.

Bruns, Gerald. *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy.* Baltimore & London: The Johns Hopkins UP, 1997.

Bident, Christophe. *Maurice Blanchot, partenaire invisible.* Seyssel: Éd. Champ Vallon, 1998.

Collin, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture.* Paris: Gallimard, 1971.

Derrida, Jacques. *Demeure.* Paris: Galilée, 1998.

---. *Parages.* Paris: Galilée, 1986.

Fitch, Brian T. *Lire les récits de Maurice Blanchot.* Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1992.

Foucault, Michel. *La pensée du dehors.* Paris: Fata Morgana, 1986.

Gregg, John. *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression.* Princeton: Princeton UP, 1994.

Kofman, Sarah. *Paroles suffoquées.* Paris: Galilée, 1987.

Hill, Leslie. *Blanchot, Extreme Contemporary.* London & New York: Routledge, 1997.

Laporte, Roger. *Maurice Blanchot. L'Ancien, l'effroyablement ancien.* [Paris]: Fata Morgana, 1987.

Levinas, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot.* Paris: Fata Morgana, 1975.

Mesnard, Philippe. *Maurice Blanchot. Le Sujet de l'engagement.* Paris: L'Harmattan, 1996.

Michel, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée.* Paris: Librairie Nizet, 1997.

Préli, Georges. *La Force du déhors.* [?]: Encres/Recherches, 1977.

Schulte Nordholt, Anne-Lise. *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors.* Genève: Libr. Droz, 1995.

Ungar, Steven. *Scandal and Aftereffect: Blanchot and France since 1930.* Minneapolis: U of Minnesota Press, 1995.

Oeuvres d'intérêt général

Adorno, Theodor. *Théorie esthétique.* Paris: Klincksieck, 1974.

---. *Minima moralia.* London & New York: Verso, 1994 (1974).

Adorno, Theodor, and Max Horkheimer. *La Dialectique de la raison.* Paris: Gallimard, 1983.

Bakhtine, Mihail. *The Dialogic Imagination.* Austin: U of Texas P, 1994 (1981).

Barthes, Roland. *Essais critiques.* Paris: Seuil, 1964.

---. *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue.* Paris: Seuil, 1984.

Bataille, Georges. *L'Expérience intérieure.* Paris: Gallimard, 1954 (1943).

---. *La Littérature et le mal.* Paris: Gallimard, 1957.

---. *L'Impossible.* Paris: Minuit, 1962.

---. *Oeuvres Complètes.* Vol. 1. Paris: Gallimard, 1970.

---. *OC.* Vol. 2. Paris: Gallimard, 1970.

---. *OC.* Vol. 7. Paris: Gallimard, 1976.

---. *OC.* Vol. 8. Paris: Gallimard, 1976.

---. *OC.* Vol. 9. Paris: Gallimard, 1979.

---. *OC.* Vol. 12. Paris: Gallimard, 1988.

---. *Sur Nietzsche.* Paris: Gallimard, 1945.

Baudelaire, Charles. *L'Art romantique.* Paris: Garnier Frères, 1931.

Benda, Julien. *La Trahison des clercs.* Paris: Grasset, 1981 (1975, 1927).

Benjamin, Walter. "L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique." *Oeuvres.* Vol. 2. Trad. par Maurice de Gandillac. Paris: Les Lettres Nouvelles, Denoël,

1971.

Breton, André. *L'Amour fou.* Paris: Gallimard, 1937.

---. *Les Vases communicants.* Paris: Gallimard, 1955.

Cioran, E. M. *Le Crépuscule des pensées.* Paris: Éd. de l'Herne, 1991.

Croce, Benedetto. *Breviario di estetica.* Bari: Gius. Laterza & Figli, 1946.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx.* Paris: Galilée, 1993.

Foucault, Michel. *Les Mots et les choses.* Paris: Gallimard, 1966.

---. *L'Ordre du discours.* Paris: Gallimard, 1971.

Gauthier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin.* Genève: Slatkine Reprints, 1978.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque.* Paris: Grasset, 1961.

Heidegger, Martin. "L'Origine de l'oeuvre d'art." *Chemins qui ne mènent nulle part.* Paris: Gallimard, 1962.

---. "La Chose." *Essais et conférences.* Paris: Gallimard, 1958.

Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel.* Paris: Gallimard, 1947.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La Fiction du politique.* Paris: Christian Bourgois Éd., 1987.

---. *Le Sujet de la philosophie.* Paris: Flammarion, 1979.

Lacoue-Labarthe, Philippe, et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire.* Paris: Seuil, 1978.

---. *Le Mythe nazi.* Paris: Éd. de l'Aube, 1991.

Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres Complètes.* Paris: Gallimard, 1954.

---. *Correspondance complète. Lettres sur la poésie.* Paris: Gallimard, 1995 (1959, 1965-1985).

Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme.* Paris: Seuil, 1964.

Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désoeuvrée.* Paris: Christian Bourgois Éd., 1986.

Platon. "Ion." *Oeuvres Complètes.* Trad. par Louis Méridier. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres," 1931.

Proust, Marcel. *Du côté de chez Swan.* Paris: Gallimard, 1954.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman.* Paris: Minuit, 1963.

Rougemeont, Denis de. *L'Amour et l'Occident.* Paris: Plon, 1972.

Sartre, Jean-Paul. *L'Imaginaire.* Paris: Gallimard, 1940.

---. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

Sternhell, Zeev. *Ni droite ni gauche: L'Idéologie fasciste en France.* Paris: Seuil, 1983.

Vuia, Octavian. *Remontée aux sources de la pensée occidentale: Héraclite, Parménide, et Anaxagore. Nouvelle présentation des fragments en grec et français et leurs doxographies.* Paris: Centre Roumain des Recherches, 1961.

Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism.* Trans. Talcott Parsons. New York: Scribner, 1958.

Articles, Préfaces et Postfaces de Maurice Blanchot

Blanchot, Maurice. "De la Révolution à la Littérature." *L'Insurgé* 1 (1937): 3.

---. "La Folie par excellence." Préface. *Strindberg et Van Gogh.* De Karl Jaspers. Paris: Minuit, 1953. 9-33.

---. "La Parole vaine." Postface. *Le Bavard.* De Louis-René des Forêts. Paris: Gallimard, 1963. 163-184.

---. "Lautréamont ou l'espérance d'une tête." *Sur Lautréamont.* [Bruxelles]: Éd. Complexe, 1987 (c1960, 1949). 43-64.

---. "Le Terrorisme, méthode de salut public." *Gramma* 5 (1976): 61-63.

Numéros dédiés à Blanchot et à Dionys Mascolo

Lire Blanchot. Numéro spécial de *Gramma* 3-4 (1976).

Avec Dionys Mascolo. Numéro spécial de *Lignes* 33 (1998): 5-259. Paris: Éd. Hazan, 1998.

D'autres articles

Derrida, Jacques. [Sans titre]. *Les Intellectuels: tentative de définition par eux-mêmes. Enquête.* Numéro spécial de *Lignes* 32 (1997): 57-68. Paris: Éd. Hazan, 1997.

---. "The Time of a Thesis: Punctuations." *Philosophy in France Today.* Ed. Alan Montefiore. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1983. 34-50.

Lacoue-Labarthe, Philippe. "L'Agonie de la religion." *Revue des Sciences Humaines* 253 (1999): 227-229.

Schwartz, Stephen Adam. "Faux pas: Maurice Blanchot on the Ontology of Literature." *SubStance* Vol. XXVII, No. 1 (1998): 19-47.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Daniela Hurezanu received her Bachelor's degree in 1989, with a Major in French literature and a Minor in Romanian, from the University of Cluj, in Romania. In 1991 she emigrated to the United States and two years later she was admitted in the Romance Languages and Literatures Department of the University of Florida. She was awarded a Master's in French and was accepted in the Ph.D. program in 1995. After extended study in the Departments of Philosophy and Lettres at the University of Strasbourg, France, she obtained her D.E.A. de Lettres in 1997 and returned to the University of Florida to finish her Ph.D. and to continue teaching as a graduate teaching assistant.

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Carol Murphy, Chair
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Susan Read Baker
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Gayle Zachmann
Assistant Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

John P. Leavey
Professor of English

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

December 1999

____
Dean, Graduate School